

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE

**Performer la femme sauvage,
entre chienne et louve.**

**Itinéraire d'une lectrice
de Virginie Despentes et de Clarissa Pinkola Estés**

Présentée et soutenue publiquement le 4 juillet 2014

Par Anne-Julie AUSINA

Sous la direction de Jean-Michel Devésa

Membres du jury :

Bernard ANDRIEU, Professeur d'Université en épistémologie du corps et des pratiques corporelles, à la faculté du sport de Nancy, Université de Lorraine.

Patrick BAUDRY, Professeur de sociologie, Université de Bordeaux Montaigne.

Jean-Michel DEVÉSA, MCF HDR de littérature, Université de Bordeaux Montaigne.

Lori SAINT-MARTIN, Professeure au département d'études littéraires, UQAM, Montréal.

Remerciements

D'une part, je tiens à remercier Jean-Michel Devésa qui m'a dirigé avec beaucoup de patience, de soutien et de professionnalisme. Ses conseils avisés, ses corrections et relectures m'ont permis de mener à bien cette recherche. D'autre part, je tiens aussi à remercier l'écrivain qu'il est, puisque c'est sa créativité, sa finesse d'esprit et sa subversion qui m'ont encouragée dans ma propre pratique artistique.

Merci aux copines travailleuses du sexe, aux artistes et performeuses dissidentes et aux féministes pro-sexe que j'ai pu rencontrer ou fantasmer.

À Simon, ma femme.

À Nana, ma sœur de route.

La performance, qui n'a pas cessé d'évoluer depuis les années 1960, est un médium qui invite à repenser les limites du corps. Elle est symbole de prise de contrôle de soi et d'un retour au charnel dans un monde contemporain régi par les machines. Médium privilégié des femmes et de leur auto-représentation, incarnation même de leur engagement féministe, transgression des valeurs religieuses, morales et aliénantes... elle s'articule entre le spectaculaire, la mise en scène ou l'exil, bouscule le réel grâce au direct et à l'effet parfois « coup de poing » qu'elle suscite. Elle navigue entre perte des repères, onirisme ou spiritualité artistique mais aussi entre politique sociale, radicalisme parfois et auto-dérision souvent. « Performer la femme sauvage » est une interrogation autour de la représentation, l'incarnation et la transgression du corps féminin et la prise de position « borderline » entre nature et culture, féminin-masculin, conte de fée et pornographie, *chienne* et *louve*, politique et poétique... Par le biais de deux écrivaines très distinctes mais qui ont une commune et impressionnante capacité à s'adresser à tous-tes, il sera question de voir comment certain-e-s artistes, grâce à leur engagement et leur force individuelle, permettent d'ouvrir une brèche dans laquelle toute personne peut se reconnaître. Ainsi, loin de cette « hétéro-normalisation » qui cantonne les femmes dans des rôles bien définis, la performance symbolise avant tout le droit de disposer de son propre corps sans entrave ni culpabilité, tout en invitant à se baser sur sa chair comme seule preuve d'existence. Développement intérieur et expérience ont fait de cette recherche le fruit d'un parcours singulier.

Performing the wild woman, between she-dog and she-wolf. The path of a Virginie Despentes and Clarissa Pinkola Estés reader

Performance - which has kept evolving since the 1960's - is a medium that invites us to rethink the limits of the body. It is a symbol of taking control over oneself. It also implies a return to the physical, carnal world in our current society essentially ruled by technology. Performance is a medium of choice for women and their self-representation. It embodies their feminist commitment alongside the transgression of religious, moral and alienating values... it takes places somewhere between the show, staging or exile and shatters reality with its direct, « in your face » impact. Performance may not only emerge from disorientation, fantasy or artistic spirituality but also from some sort of radicalism and social politics often tinted with self-deprecating humour. « Performing wild woman » raises questions about the representation, the incarnation and the transgression of the female body and the « borderline » position between nature and culture, male and female, pornography and fairy tale, she-dog and she-wolf, fantasy and politics. Through the work of two very different writers sharing a common and impressive ability to address everyone, we shall study how it is possible for committed artists to open a breach to which everyone can identify. Finally, far from the « heterosexual normality » that confines women to specific roles, performance mostly symbolizes the right to reclaim enjoy one's own body without guilt or restriction, inviting everyone to regard their flesh as the only proof of their existence. This research is the result of a particular journey made of internal development and experience.



A.J DIRTystein, *Holy Blood*, 2012

Sommaire

Introduction	9
Partie I : Représentation	24
1. Voiler, dévoiler : conception et idéalisation du corps dans les représentations.....	29
a. Voiler les représentations : entre rêve et réalité	32
b. De la louve à la chienne : l'extrême féminin chez Desportes	49
c. La Mascarade comme arme subversive.....	64
2. Entrer dans un cadre et en sortir : féminismes et empathie	76
a. Du pluriel au singulier : se voir au milieu de... ..	78
b. Voir une performance : se confronter au réel... ..	87
c. ...Ou en sortir ?	90
3. Dispositif et appareillage de création	97
a. Des mots aux paroles : les histoires, le chant et l'analyse	98
b. De l'écriture à l'image	107
c. Texte et images : quand l'œuvre rencontre les mots	113
Partie II : Incarnation	123
1. La chair, la mort et la nudité	125
a. Apprivoiser la chair et ses symboles	128
b. La performance entre profane et sacré	139
c. L'expérience intérieure et la mort d'une partie de soi.....	144
3. Rituels et subversion	147
a. Contes de fée et réalité : du fantasme de l'enfance au réel de l'adulte	149
b. Entre rituel psychomagique et performance dionysiaque	158
c. Le rite sacrificiel de soi	168
3. La sacralité de la chair et sa dévoration	175
a. Matières organiques et partage : les liquides et la chair comme symbole du visible.....	176
b. La dévoration du « sauvage » par le système consumériste	189
c. Le droit d'exister : la performance comme instrument de liberté	203
Partie III : Transgression	216
1. Franchir le pas, l'ouverture d'un passage.....	218
a. Voir au-delà de sa propre perte	220
b. De la transgression à la sublimation : le vagin denté, l'origine du chaos	227
c. Extase et dualité, le dédoublement de l'artiste	235
2. Puissance et trans-figuration	243
a. Du personnel au politique et de l'intime à l'universel	250

b. La « petite mort » : la mise à nu comme mise à mort de la morale	260
c. Briser le silence	270
3. Faire de sa sexualité une œuvre à transmettre	275
a. De la jouissance au mouvement politique	278
b. D'une réflexion politique à une création artistique	285
c. Naturisme et exhibitionnisme	289
Conclusion	302
Index	311
Bibliographie	313

Introduction

Clarissa Pinkola Estés est une conteuse, Virginie Despentes une romancière. La première transmet des contes et en nourrit sa pratique clinique, la seconde construit une œuvre romanesque. Au premier abord, les rapprocher semble étonnant. Pour beaucoup en Amérique comme en Europe, il n'y aurait d'ailleurs pas vraiment de comparaison possible entre les écritures de Clarissa Pinkola Estés et de Virginie Despentes, leurs philosophies et leurs visées. L'une est une analyste jungienne, d'origine mexicaine, élevée aux États-Unis dans une famille hongroise, qui a suivi une formation d'ethnopsychologie et a bénéficié d'un héritage culturel polyvalent, l'autre une romancière française, appartenant à la mouvance punk, réalisatrice controversée qui explore sans tabous les réalités brutales de la société.

Clarissa Pinkola Estés perpétue l'enseignement des histoires et fables qui lui ont été léguées, dans un travail d'analyse, enrichi par son expérience de conteuse et d'artiste. Elle est l'auteure d'un ouvrage intitulé *Femmes qui courent avec les loups*, à l'origine de ce que l'on peut considérer comme un concept, celui de « femme sauvage », l'un des archétypes féminins. Elle accorde énormément d'importance à la transmission orale – que l'on retrouve également dans ses autres ouvrages, à savoir *Le Don de l'histoire*, *Le Jardinier de l'Eden* et *La Danse des grands-mères* – en mettant l'accent sur la psychologie clinique et évolutive, mais aussi en racontant et en rapportant les contes, histoires et mythes qui ont « informé » son évolution en tant que femme. Elle aborde ainsi le féminisme par le biais de la guérison des traumatismes et surtout en veillant à prévenir les maux par la conscience des choses.

Virginie Despentes, quant à elle, se place du côté de la revendication : féministe pro-sexe, elle incarne l'attitude punk qu'elle décrit dans ses romans *Baise moi*, *Les Chiennes savantes*, *Les Jolies choses*, *Mordre au Travers*, *Teen Spirit*, *Bye Bye Blondie*... Pornographie, prostitution et violences sexuelles sont au cœur de ses écrits, elles en fondent l'esthétique et questionnent un quotidien urbain en déliquescence morale et sociétale, où les héroïnes sont toutes plus viriles les unes que les autres. Ses récits sont de véritables contes urbains, dans lesquels Despentes se situe toujours du côté des femmes, proposant des histoires sombres et brutales, témoignages du monde

actuel. Cependant l'ouvrage qui est, en ces pages, convoqué, pour être confronté à celui de Clarissa Pinkola Estés, n'est pas un roman mais un essai à coloration autobiographique. Il s'agit de *King Kong théorie*, lequel renvoie aux thématiques qui viennent d'être mentionnées, avec une franchise à couper le souffle.

Dans ces conditions, quelle pertinence y a-t-il à croiser deux femmes dont l'origine, le féminisme et même la vocation sont aussi différents, dans une même réflexion ayant trait à la performance artistique, à l'être féminin sur scène, à sa négation dans le trauma et à son affirmation dans l'art et le social ? D'autant que le seul facteur qui pourrait les rapprocher, c'est-à-dire l'écriture, affiche tout autant leur spécificité par des styles et des langues en partie diamétralement opposées (même si *Femmes qui courent avec les loups* est paru en 1995 aux États-Unis aux éditions Ballantine Books sous le titre *Women who run with the wolves, myths and stories of the Wild Woman Archetype*, est ici lu et analysé à partir de sa traduction française).

Il n'empêche que *Femmes qui courent avec les loups* et *King Kong théorie* fournissent des éléments importants de réflexion concernant le corps des femmes et ses représentations, dans un espace social où corps et chair se trouvent contrôlés et contraints par les héritages religieux et les diverses formes d'hypocrisie.

Ce que soutient Pinkola Estés, c'est qu'il n'y a pas de place pour la nature sauvage dans un monde où tout est organisé, mais qu'il subsiste des espaces de libertés individuelles propres à chacun qu'il est possible de retrouver pour se reconstruire, si l'on sait s'écouter. Dans le même temps, ce qu'affirme Despentes, c'est que nos visions sont éduquées par un système qui guide nos comportements, mais qu'il suffit de démolir toutes les constructions de cet engrenage social et culturel pour sortir du carcan et y échapper. Par conséquent, d'un côté comme de l'autre, ces deux auteures participent d'une même volonté de témoigner et de s'inspirer de leur vécu pour parler aux lecteurs, d'un même besoin de s'adresser directement aux femmes, d'une même volonté de remuer les esprits afin de permettre à leurs lectrices et interlocutrices d'accéder à un bien-être personnel, puis collectif.

Au-delà de leur discours respectifs, ce qui est précieux chez ces deux femmes, c'est qu'elles écrivent à des femmes, en tant que femmes, et que leurs propos peuvent néanmoins être adressés aux hommes ou du moins, à ceux qui ne se sentent pas prêts ni aptes à suivre à la lettre le chemin tout tracé qui leur est attribué, et se placent en dehors

des valeurs morales de la société occidentale, bref à ces hommes qui « *ne savent pas s'y prendre* » (KKT, 13)¹ ou encore à ceux ayant déjà eu un vécu social de femme. Qu'il s'agisse d'un éveil ou d'un réveil, d'une construction ou d'une destruction de l'héritage culturel, leurs *paroles*, aux allures d'adresses et de harangues, s'apparentent à une forme de témoignage qui, parfois sur le mode de la confidence, résonne comme une réflexion autour des représentations du corps féminin, de ses incarnations voire de sa transgression.

Ces deux auteures proposent un ensemble d'analyses, de remarques et d'observations qui vise à faire réfléchir leurs lectrices à leur corps, à la conscience qu'elles en ont, en fonction des limites physiques qui s'imposent à elles, bien sûr, comme au sein de leur environnement sociétal. Clarissa Pinkola Estés a pour volonté d'éveiller la conscience de chaque femme, de « *faire retrouver à la femme, la beauté de ses formes psychiques naturelles* » (FQCL, 19), en étudiant les récits qui lui donneraient les clés de « *l'archétype de la femme sauvage* », ce « *soi instinctuel* » qui serait en réalité la force enfouie de chaque femme. Virginie Despentes procède elle du « coup de poing », cherchant à présenter la femme qu'elle est comme un être avant d'être un sexe. Dans et à travers ce message politisé, la romancière qualifie de « *virilité* » ce que Pinkola Estés désigne comme « *soi instinctuel* ». Ses revendications sont avant tout ancrées dans une réalité contemporaine qu'elle veut bousculer pour panser les plaies provoquées par la société patriarcale. Ces deux discours ne divergent peut-être pas énormément l'un de l'autre car chacun a été élaboré à partir d'une expérience, et en vue de proposer une nouvelle vision, d'inciter les lectrices(eurs) à tenter de formuler une réponse à des interrogations psychologiques et sociologiques à la fois difficiles et douloureuses. Ne s'agit-il pas, au terme de ces deux démarches, d'orienter et de mobiliser le regard sur des phénomènes qui existent déjà mais qui ne sont pas forcément visibles ni vus, parce que trop présents au quotidien ?

Il est à noter que, dans les deux livres du corpus, Pinkola Estés et Despentes entament leurs énoncés en le « pilotant » par l'usage d'un pronom personnel, comme si

¹. Afin d'alléger la lecture, les titres des ouvrages du corpus seront remplacés par leur initiales. Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, [Women who Run with the Wolves, Myths and stories of the Wild Woman Archetype, Ballantine Books, 1996], Paris, Grasset et Fasquelle, 1996, sera remplacé par (FQCL) et Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, coll. « Le livre de poche » par (KKT). Les autres ouvrages de Despentes comme *Baise-moi*, [Florent Massot, 1994], Paris, Grasset 1999 et *Les Chiennes savantes*, [Florent Massot, 1996], Paris, Grasset, 2001, seront annotés de la même façon.

elles désiraient faire sentir leur présence directe, et elles les achèvent en s'adressant aux lectrices, dans un registre familièrement proche. Ainsi, au commencement du premier chapitre (« Hurler avec les loups »), Pinkola Estés se présente d'emblée comme singulière :

Je dois avouer que je n'appartiens pas à la catégorie divine de ceux qui se retire dans le désert et reviennent emplis de sagesse. (FQCL, 45)

Virginie Despentes fait de même dans « Bad Lieutenantes », quoiqu'à sa façon :

J'écris de chez les moches pour les moches les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. (KKT, 9)

Par ailleurs, toutes les deux prennent soin de se situer dans un contexte social ou psychologique. Affirmer leur position culturelle les « pose » comme individu pensant leur propre existence. Par rapport aux lectrices-eurs, elles fournissent des outils de compréhension concernant ce qu'elles avancent, et trempent (et trament) leurs voix dans une authenticité qui apparaît comme la rançon de leurs expérimentations ou des circonstances auxquelles elles se réfèrent. Leurs entames supposent un regard fièrement négatif : « *Je n'appartiens pas...* » et « *J'écris de chez les moches...* ». Ce faisant, leurs points de vue suggèrent humainement leurs personnes : le « *J'ai beaucoup voyagé* » de Pinkola Estés implique un large éventail de paramètres ressortant pêle-mêle de la culture, de la religion, des classes sociales ; Despentes énumère toutes les personnalités dans lesquelles elle se reconnaît et qui concourent à l'expression de ce qu'elle croit être, c'est une façon de se rapprocher de n'importe quelle - ou quel - lectrice-teur ne se sentant pas à sa place dans le monde et de se tourner vers tous celles et ceux qui ne correspondent pas aux normes et aux canons contemporains, de cette manière c'est à tout le monde, ou presque, qu'elle s'adresse. Il n'est pas impossible que ce soit en explorant les failles de chacun-e, tout au moins en les pointant, et en s'y glissant symboliquement que ces deux femmes réussissent à toucher : pour Pinkola Estés, ce qui « parle » aux individus et à leurs consciences pensantes est de l'ordre de l'intuitif, du spirituel, de l'âme, même si cela peut sembler scientifiquement et/ou rationnellement vague, ou flou ; pour Despentes, la saisie intellectuelle du corps et de ses représentations induit un « programme » politique.

Au premier abord, ces deux livres ne semblent pas avoir la même envergure : sept cent cinquante-trois pages pour celui de Clarissa Pinkola Estés, cent cinquante-et-une pages pour celui de Virginie Despentes. L'une dresse dans un langage soutenu un large éventail de contes et s'efforce de discerner et de repérer chaque facette des représentations qu'ils proposent afin de contribuer à une élucidation du monde psychique et pousser les lectrices à s'auto-analyser. La langue est son outil de travail, le fruit de sa formation et de son éducation, mais aussi son médium artistique : elle prend le temps de soupeser et de mûrir ce qu'elle avance. Les mots sont mesurés, choisis, tout y est stylisé, symbolisé. L'image de « la » femme est métaphorisée par une louve. La seconde ne « *s'excusant de rien* » déclame un manifeste consignait tout ce qu'elle a à dire, dans un registre langagier plus courant voire familier, articulé à un vécu personnel, et surtout encourage ses lectrices à se soustraire aux « figures imposées » par le système. Analyse et interprétation d'un côté, explosion et révolte de l'autre, ces deux auteures n'ont néanmoins qu'une seule et même préoccupation : rendre visible la valeur intrinsèque de chacun, l'incalculable importance de chaque individu. Pour ce faire, elles adossent leurs aspirations et leurs combats à l'examen lucide et sans concession des drames et des tragédies infligés à beaucoup et à la prise en compte des contraintes psychologiquement liées à l'espace social. Sublimant ces épreuves, elles en tirent une étonnante (et efficace) force communicative. La conclusion à laquelle parvient Pinkola Estés est sans équivoque :

Si vous creusez vraiment à la recherche d'histoires issues de votre propre existence et de la vie des gens de votre famille, ainsi que du monde moderne dans la mesure où il est également lié à votre vie, vous connaîtrez des moments pénibles et des épreuves. Vous saurez que vous êtes sur la bonne voie si vous avez vécu ce qui suit : les phalanges éraflées, le sommeil à même un sol froid - et non pas occasionnellement, mais encore et encore - les tâtonnements dans l'obscurité, les cents pas dans la nuit, les révélations à vous glacer le sang et les aventures à vous faire dresser les cheveux sur la tête. Cela vaut la peine. (FQCL, 646)

King Kong Théorie libère le même type de force, celle d'une fierté liée à sa propre expérience, affichée comme ayant été celle de « Virginie Despentes », et non pas de quelqu'un(e) d'autre. Son objectif est de s'approprier nécessairement sa propre existence afin de dominer sa propre vie. Le corps (féminin) ne peut pas être plus sublimé et souillé à la fois car il est l'instrument, le médium et le support qui permettent de vivre et d'acquérir une connaissance émancipatrice mais sans faire l'économie de la

souffrance, physique et/ou morale, dans laquelle précipite l'immersion dans la situation. C'est en parlant de son viol, que Despentès commence sa réflexion :

J'ai donc continué d'arriver dans des villes où je ne connaissais personne, de rester seule dans des gares jusqu'à ce qu'elles ferment pour y passer la nuit, ou de dormir dans des allées d'immeuble en attendant le train du lendemain. De faire comme si je n'étais pas une fille. Et si je n'ai plus jamais été violée, j'ai risqué de l'être cent fois ensuite, juste en étant beaucoup à l'extérieur. (KKT, 44)

Pour être libre de vivre ses propres expériences, il y a toujours d'après Despentès un prix à payer, mais il ne doit pas être une fatalité qui condamne d'autres possibilités, d'autres parcours, d'autres itinéraires. Comme pour Pinkola Estés dans *Femmes qui courent avec les loups*, la romancière estime que le rejet conscient et conséquent des cadres éducatifs, sociaux et culturels n'est réellement envisageable que si l'on en a déjà souffert. Dans un système économique et social, où n'importe quelle femme a au minimum une fois souffert d'une stigmatisation liée à son sexe, les recommandations de Clarissa Pinkola Estés et de Virginie Despentès ont rencontré un immense intérêt. Le succès mondial de *Femmes qui courent avec les loups* et de *King Kong Théorie*, quoique leurs réussites ne soient pas intervenues à la même époque et bien qu'elles n'aient pas affecté les mêmes couches socio-culturelles, signifie probablement que leurs thèses sont de nature à contribuer au soulagement de bien des troubles de l'identité féminine.

Ici, et de temps à autre tout au long de cet thèse, j'espère qu'on m'accordera une licence, celle de faire allusion à ma trajectoire personnelle afin d'enrichir la démonstration et l'argumentation à laquelle je m'applique de commentaires susceptibles de les arrimer un peu plus étroitement au charnel en les enrichissant et en les illustrant d'anecdotes et/ou de sensations qui ont été les miennes, dans ma vie de femme, ou dans celle de la performeuse et de l'artiste que je suis.

Si, au sein des femmes artistes que je côtoie, certaines sont attachées à la dimension spirituelle de l'existence, je sais que quelques unes ont lu Femmes qui courent avec les loups, je constate que dans mon milieu culturel, qui est assez proche de celui de Despentès, toutes les femmes que je fréquente et avec lesquelles je suis en relation ont lu King Kong Théorie. J'ajoute que c'est très certainement la proximité de ces deux textes avec mon histoire qui m'a poussé d'abord à m'interroger, puis à m'en

emparer et à me les approprier à bien des égards. Une parenté avec mon histoire ? C'est bien cela qui est à l'œuvre dans ces deux livres, avec ces deux livres, pour moi.

Lors d'un entretien, dans un souci de clarté et de respect de ses interlocutrices-eurs conforme à l'esprit ayant présidé aux modalités de prise de parole pour la génération de 1968, Virginie Despentes a commenté le « lieu » culturel depuis lequel elle parlait, cette volonté de ne pas occulter la part de détermination sociale résultant de sa « position de classe » dans l'énoncé de sa pensée permettant d'entrevoir les raisons de la proximité de son discours avec tout un chacun :

Ceci dit, oui, c'est important de préciser d'où je viens, c'est-à-dire ni des classes aisées ni de l'université, parce qu'en général les femmes qui prennent la parole féministe sont des femmes qui viennent d'un milieu social bien particulier, la haute bourgeoisie, et qui ont une formation scolaire bien particulière, l'université. On aimerait bien qu'elles pensent, elles aussi, à préciser d'où elles prennent la parole².

Ignorer le « bagage » culturel et éducatif de chacune des auteures serait une maladresse sinon une erreur. La connaissance de leur niveau d'instruction et de formation atteint aide à mieux cerner l'économie de leurs discours, et ce pour mieux circonscrire, et donc mieux ajuster, l'analyse critique à laquelle cette thèse les soumet. Il n'est pas indifférent de savoir que Pinkola Estés a suivi de longues études :

J'ai fait un doctorat d'ethnopsychologie clinique, discipline qui étudie à la fois la psychologie clinique et l'ethnologie, laquelle met l'accent sur l'étude de la psychologie des groupes, en particulier des tribus. Après ce doctorat, j'ai obtenu un diplôme de psychologie analytique, qui m'a donné la qualité d'analyste jungienne. Mon travail avec les analysants est également enrichi par mon expérience de Cantadora/mesemondò, de poétesse et d'artiste. (FQCL, 30)

D'emblée, Pinkola Estés se définit comme psychologue mais cette « situation » du côté des recherches universitaires est aussitôt « rééquilibrée » et « corrigée » par la mention de son travail « *de poétesse et d'artiste* » assumé avec ses patientes. En tant que conteuse, elle « installe » son discours et le façonne dans une « tranche » culturelle plus intime, dans un registre plus humain, en l'occurrence plus *personnel*, en invitant l'autre à une incursion et une circulation dans le domaine de l'artistique, de l'imaginaire et de

²Entretien de Susana Arbizu et Henri Belin, en ligne sur le site « Mauvaise Herbe », publié le 11/09/2008, URL: <http://mauvaiseherbe.wordpress.com/2008/09/11/king-kong-theorie-entretien-avec-virginie-despentes/>

l'enfance. Lorsque l'on a des avis arrêtés, et réservés, sur les psychologues, qu'on éprouve une certaine défiance vis-à-vis de l'institution médicale, ce genre d'attitude faisant « glisser » la parole du « savoir médical » vers l'échange interpersonnel met plus en confiance, apporte un souffle nouveau aux idées reçues et démystifie l'image de l'analyste, du thérapeute, de l'inconnu et de l'étranger à qui il n'est pas toujours évident, ni aisé, de tout dévoiler, - *il en a été ainsi pour des femmes que je connais*. Pinkola Estés préfère épargner aux patient-e-s l'effort et l'obligation d'aller vers elle, vers l'instance régulatrice et la détentrice supposée des voies et moyens de la résilience : c'est elle qui va vers eux-elles, avec une ouverture à son histoire culturelle, à sa famille, à ses investigations et sa propre traversée de l'existence. À chaque « bout » de la relation nouée, les protagonistes s'acquittent de ce que l'on fait lorsque l'on parle à quelqu'un pour la première fois : ces personnes se présentent. Dans ce « geste » et cette réciprocité, on peut voir une invitation à continuer le livre et en quelque sorte à le partager, ou non. Le rapport au lecteur en est changé car il est nourri d'une proximité, presque d'une « familiarité », comparable à celle ressentie par les patient-e-s qui se confient à Pinkola Estés.

Clarissa Pinkola Estés et Virginie Despentes sont deux femmes aux vécus très distincts mais elles ont une commune et impressionnante capacité à s'adresser à tou-te-s. Le discours populaire de l'une renvoie à sa classe sociale et à son univers culturel musical, tandis que l'autre a acquis par le voyage et les rencontres pluri-culturelles un langage plus soutenu, plus séduisant d'une certaine façon, mais toujours accessible. Aller à la rencontre de l'autre et témoigner n'est simple pour personne. Aussi y a-t-il chez chacune une mise à nu qui peut surprendre. Voilà pourquoi leurs deux ouvrages ne se réduisent pas à un commentaire de leur existence et de celle que la société contemporaine réserve aux femmes : ils « fonctionnent », - *et il me semble qu'ils ont été composés dans cette intention* - de manière à pousser le corps de chaque lectrice à s'extraire de ses « prisons » cérébrales. Ces deux livres sont par conséquent « engageants » : ils sont et se veulent une façon pour chacun-e de sortir du petit « cocon » pensé par les autres, entretenu par soi, lequel enferme plutôt qu'il ne protège. Vecteurs d'action, ils sont un appel à mettre un pied à l'étrier pour chevaucher ses propres valeurs, défendre son héritage culturel avec fierté et affirmer d'où l'on vient,

tant du point de vue du legs familial que de l'expérimenté, de l'appris et du contracté par chacun dans sa vie.

Chaque individualité étant singulière, il est pénible et périlleux pour des personnes dont le vécu a été troublé par des situations violentes de se remettre complètement. L'un des facteurs de cette entrave est la *victimisation* : la société judéo-chrétienne apprend aux femmes à réagir ainsi et surtout elle les entretient dans cette posture, en victimes.

Lorsque Pinkola Estés parle de « *soi instinctuel* » dépassant tout conditionnement physique, toute frontière géographique et toute classe sociale, et Despentes de « *virilité* », c'est de *la force de l'individu et de la personne* dont il est question, des pulsions et des différentes formes d'expression à sa disposition. Le truchement de l'animalité, pour Pinkola Estés, ou celui de l'animosité, pour Despentes, se ramènent dans les deux cas à une « stratégie » personnelle pour extirper le corps de ces schémas tout tracés et le faire exister autrement. L'animaliser par la métaphore de la louve équivaut à expulser les introjections culturelles. C'est rapprocher la femme au plus près de la nature et la placer hors de toute forme de sacralisation liée à son corps et aux conceptions que le religieux en induit. Virginie Despentes opère une semblable désacralisation du corps de la femme, en exaltant celle qui, vivant au-delà des lois politiques et sociales, substitue ses valeurs personnelles et individuelles à la sanctification et à la glorification de son corps par une société qui le réifie, rendant sa chair « intouchable », et dans le même temps l'exposant et le manipulant comme un objet et une marchandise. Pour l'écrivaine, ce refus d'une corporéité sacrée constitue le moyen pour les femmes de se protéger de cette fameuse loi (des hommes).

Une scène m'a particulièrement frappée chez Despentes, une scène qui, je pense, correspond tout à fait à ce qui vient d'être avancé. C'est une scène qui m'a ouvert les yeux. Dans son roman Baise-moi, écrit en 1994 - lequel relate la rencontre de deux femmes bien décidées à faire ce dont elles ont envie et à prendre leur revanche sur la vie en devenant des prédatrices sans scrupule - une séquence m'a particulièrement interpellée : Manu, l'une des deux héroïnes, est avec une copine en bord de Seine à siroter des bières quand surviennent plusieurs hommes qui les agressent puis les violent. Karla, son amie, est décrite d'une manière atrocement réaliste : « Elle a le visage rouge, congestionné, plein de larmes. Un peu de morve lui coule dessous le nez,

et du sang plein la bouche. Quand elle essaie de parler, elle bave du sang. Entre ses dents, ça fait des traits rouges. » (BM, 53) *Manu, elle, se laisse faire, de manière mécanique, afin d'abrégier l'agression... Ces deux portraits, mis côte à côte, confirment que la victimisation est une caractéristique définissant la femme dans notre culture : « Karla crie et ça a l'air de le rendre content. » (BM, 55) Le violeur se satisfait d'une victime qui le rend « puissant », qui le fait se sentir dominant. Manu, qui se laisse faire parce qu'elle veut à tout prix esquiver la violence, les coups, voire la mort, est qualifiée de « cadavre ». Après le départ de ces abuseurs, Karla épouvantée ne comprend pas la réaction de Manu, qui a pu se laisser faire avec autant de sang-froid. Pour lui remonter le moral et l'inciter à se relever, Manu compare son corps à une voiture, symbole masculin, s'il en est : « C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeur à l'intérieur parce que tu peux pas empêcher qu'elle soit forcée. Ma chatte, je peux pas empêcher les connards d'y rentrer et j'y ai rien laissé de précieux [...] Excuse-moi, j'veux pas en rajouter. C'est juste des trucs qui arrivent... On est jamais que des filles. » (BM, 57) En réagissant ainsi, Manu inverse le dispositif dominant/dominé, elle ne montre aucune marque de soumission face à celui qui la domine. Si elle se laisse faire, elle n'est pas frappée, et si elle n'est pas frappée, elle n'est pas une victime : c'est elle qui domine le violeur, car sans victime, il ne peut y avoir de bourreau.*

Dans cette scène, tout le schéma psychologique et comportemental du dominant s'effondre face à la mort symbolique de sa victime. Elle fait le « cadavre », n'exhibant qu'un corps désacralisé, une coquille vide, afin de conserver sa vie et ce qu'elle considère plus précieux que son corps, et qui est invincible : son mental. Le message est clair : « On ne m'a pas appris à me défendre d'une agression car le tabou veut que le silence règne, eh bien soit !, prenez ce qu'il y a prendre, c'est-à-dire rien. » Le corps physique est démystifié. Le personnage de Manu renverse les codes platoniciens : le corps ne peut pas être objet de sa perte puisqu'elle n'a plus de corps. Si la société considère qu'une femme est forcément une victime, alors Desportes souligne ici la fin du « devenir »-femme en bousculant ses représentations. Le « *On ne naît pas femme, on le devient* » de Simone de Beauvoir est ici mis en lumière à travers la phrase proférée par le violeur : *C'est même pas une femme, ça.* (BM, 55). Pour Desportes, ce qui reste,

en revanche, pour son héroïne, c'est son instinct de vie, son « devenir »-être. Décrit dans *Baise-moi* et analysé dans *King Kong Théorie*, cette force est ce que Clarissa Pinkola Estés appelle le principe de « *la femme sauvage* », la louve qui dort en chaque être, une force *imprenable* car au-delà du physique et du matériel.

C'est de cette pulsion dont il est question dans la présente thèse.

Cette pulsion (ou cette force) est en effet à l'origine de toute création, de toute expression et de toute revendication. Elle est du domaine de l'invisible mais peut cependant être oubliée, escamotée ou délaissée quand l'esprit se resserre dans une seule voie. Ainsi, dans une société où la chair est de plus en plus contrainte et codée, et le corps stéréotypé, les espaces de liberté à préserver sont nécessairement de l'ordre de la création. Ils sont « travaillés » par une force de sublimation qui, au-delà de tout bénéfice cathartique, en fait des « lieux » de réflexion directe pour ceux qui les contemplent. Depuis fort longtemps, les questionnements sociaux, psychologiques, anthropologiques ou philosophiques sont diffusés par des médias de création parce qu'ils relèvent d'un langage universel. Aujourd'hui, l'image, le corps, la couleur, la vidéo, l'écriture, tous ces outils et ces voies d'expression sont des hiatus avec le réel et la réalité, ils proposent de nouvelles « lectures » et de nouveaux « déchiffrements » pour « entrer » dans des interrogations correspondant vraiment à une époque. Les problématiques et les représentations concernant le corps des femmes ont « nourri » l'œuvre de nombreuses artistes, il suffit de se reporter à l'histoire de l'art pour s'en convaincre. Qui plus est, le combat des féministes ne s'est pas limité à un militantisme et à une théorisation, il a été aussi engagé du côté du corps, directement dans la chair. Aussi désormais est-ce en désacralisant leur propre corps, en proposant de nouvelles « lectures » esthétiques, identitaires et expressives, que les femmes peuvent non seulement se départir des clichés et les ruiner, mais aussi s'approprier leur chair et leur liberté, et surtout faire du bien autour d'elles, en offrant des possibilités de vision plus large et également d'évasion.

Vivre une sexualité débridée, libertine, sado-masochiste et fétichiste, - au-delà d'une pratique artistique, au-delà d'une théorie puisée dans des livres mais aussi au-delà du fantasme -, c'est ce qui m'a amenée, petit à petit, à vouloir tout mettre en images, en mises en scène et en actions. À vouloir tout révéler, tout dévoiler pour

interroger mon (nos) rapport(s) aux corps et chercher une vérité (la mienne, la nôtre) par-delà les apparences de l'image, des idées reçues et des écrits. Sans médiation, viscéralement... En testant mes propres limites physiques et psychologiques, j'ai tenté de renverser mon propre système, puis de retourner celui de ceux qui rencontraient mon chemin (en les invitant à se questionner sur leur corps), mais surtout j'ai simplement agi, symboliquement, sur et contre celui établi au sein de la société. Par cette déconstruction de moi-même, j'ai construit une identité visuelle, politique, artistique que j'ai choisie de mettre en lumière à travers une recherche théorique. Cette recherche théorique alimentée par mon vécu d'une part et financée par ma propre chair - à travers mon travail de performance, de modèle vivant mais aussi et surtout de travailleuse du sexe (dominatrice professionnelle et strip-teaseuse en peep show) - est la mise en abyme d'un propos politique et esthétique innervé en partie par des auteures, des artistes, des penseuses... dont les expériences et les sensibilités tissent un réseau permettant d'alimenter force, imagination et solidarité.

Pour Clarissa Pinkola Estés, « *la femme sauvage archétypale* [la patronne de celles qui peignent, sculptent, dansent, pensent, prient, cherchent, trouvent] [...] *est absolument essentielle à la santé de l'âme et de l'esprit des femmes.* » Chez Virginie Despentes, la femme est associée à « *une forme de force, qui n'est ni masculine, ni féminine, qui impressionne, affole, rassure.* » Elle dispose de « [la] *faculté de dire non, d'imposer ses vues, de ne pas se dérober...* » Chez l'une et l'autre, ce qui prime, c'est le besoin viscéral d'extérioriser ses instincts, de prendre avec courage le contrôle de ses propres désirs et d'en tisser un chemin bien à soi, qui ne soit pas pris dans les filets d'une pensée dominante, imposée par un système dans lequel n'importe quelle chair pourrait se sentir étouffée, d'une manière ou d'une autre, sous les discours des bien-pensants visant à brider les femmes et enfermer les hommes dans un seul rôle. Ces deux femmes, auteures de deux ouvrages à tous égards incontournables, ont pourtant de nombreux points communs, pour une lectrice dont le corps est « l'outil de travail ».

De registres et de féminismes bien éloignés, elles ont été pourtant les piliers de réflexions théoriques qui ont alimenté ma pratique artistique, modelé mon dispositif scénique, informé mon esthétique et le « propos » qui justifie mes actions. Aussi, à la

lecture de Femmes qui courent avec loups, puis de King Kong théorie, mon travail de performance a-t-il pris un tournant : j'ai eu le sentiment que, pour la première fois des mots étaient posés sur ce qui était latent dans ma recherche artistique. La « confrontation » à ces ouvrages m'a fait discerner les deux aspects les plus décisifs de mon travail, lesquels résident dans un univers esthétique onirique et un souci d'image du corps en dehors des espaces-temps, mêlé à un discours sociologique radical prônant la pluralité des êtres et détruisant toute généralité. Un mélange ambigu : entre psychologie jungienne et politique dé-constructiviste punk. C'est alors que la volonté de « performer la femme sauvage » a été envisagée comme une catharsis au départ, mais est devenue désormais une revendication à la fois engagée et spirituelle, entre une volonté de prendre place dans le réel et un désir viscéral d'en prendre congé, à travers l'exil poétique. Le travail de performance, constituant le « principal » et l'essentiel de mon parcours en arts plastiques, est au cœur de toute une recherche autour du corps féminin. La performance m'a fourni le médium le plus direct et le plus franc pour m'exprimer car il est incarné et transgressé au sein de ma propre enveloppe charnelle. C'est en partant d'une pratique de la peinture, puis de la photographie, et enfin de la vidéo que la place de la chair a commencé à prendre sur le corps une importance considérable. L'importance du mouvement, du souffle, de la vie que peut rendre la performance, m'a semblé plus pertinente et engagée, dans ce que j'avais à proposer. Ce résultat était surtout issu d'une expérience sociale : venant d'une scène artistique et culturelle alternative, il a été difficile de présenter mon travail au départ au sein de l'université dans laquelle j'ai poursuivi mon cursus car le jugement et le refus de voir que des mouvements artistiques pouvaient exister en dehors des structures institutionnelles (galeries, musée ou universités) m'a frappée au départ, puis profondément donné le désir de m'interroger sur ce fossé entre l'institution et les différentes communautés dont elle souhaite ignorer l'existence. Mais au déjà du milieu culturel, c'est aussi le sujet que je traitais à l'époque qui fut rejeté par l'université dans laquelle j'ai commencé mon cursus. Le sujet ? le viol. Éternel tabou n'ayant « pas sa place dans l'espace public » d'après mon ancien directeur de mémoire qui voyait en moi « un cas psychiatrique plutôt qu'un cas artistique ». La sacralisation de l'art aussi peut, au-delà de celle du corps, être un facteur de déni de celui-ci. « Sortir du cadre », voici l'idée fondamentale que cette thèse tente de soulever. Parce que dans toute

souillure, dans toute idée ou chose abjecte, une forme peut naître et « surgir des flots » pour y suggérer un au-delà.

Une « *femme sauvage* », dans un langage courant ou familier, peut être assimilée à plusieurs figures. Le qualificatif « *sauvage* » et les représentations qu'il induit sous-entendent un instinct primitif qui appartient au monde des pulsions : cette vision et ces projections mentales sont propices à une figuration d'une femme passablement imprévisible que le monde contemporain perçoit de manière dépréciative. Seulement, chez Clarissa Pinkola Estés, la « *femme sauvage* » renvoie à une forme bien plus ancienne que cette image, elle représente la vie au sens originel, une façon de vivre naturelle. Or c'est cette vie qui est en jeu (et enjeu) dans la performance artistique : « *Elle est dans les tripes, non dans la tête, comme toujours quand il s'agit d'art.* » (FQCL, 28) Dans ces conditions, performer la « *femme sauvage* » n'équivaut pas à incarner une image de femme archétypale primitive mais plutôt à bien écouter la résonance de son être et à interroger le corps dans la chair, par la chair. La performance est une réponse à la désacralisation du corps, elle induit un passage à l'acte qui véhicule une énergie réelle, non commercialisable dans sa valeur, comme le sont aujourd'hui beaucoup d'œuvres artistiques. Ainsi comme un livre ouvert, le corps en action permet une lecture de plusieurs aspects : une lecture visuelle, esthétique mais également - et surtout - une « porte de sortie », une réflexion, une transgression. Parce qu'« *une image peut être bien plus qu'une vue lointaine projetée sur un écran ou maîtrisée dans le cadre d'une fenêtre³* », toute représentation participe d'une incarnation charnelle avant toute forme esthétisante. Ainsi chaque performance réalisée est-elle une lecture ouverte du corps agissant et une invitation à regarder de plus près ce qui révolte et attire, de manière à envisager des nuances, voire des inversions, entre les pôles manichéens établis. Georges Didi-Huberman estime que « *le monde des images n'est pas fait pour nous montrer la belle face des choses⁴* ». C'est en cela que les images produites par le langage de la performance sont des destructions de l'ordre établi par le corps social, parce qu'elles s'ouvrent aux regards, qu'elles questionnent le dedans, qu'elles détruisent toutes belles apparences « normalement » constituées au sein d'un « système-corps »,

³. Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Le temps des images », p. 58.

⁴. *Ibidem*.

physiquement et socialement. La mise en scène établit un lien avec l'illusion d'une réalité, tel un tableau, mais dans le domaine du palpable où les signes visibles sont la première étape à cette entrée en matière dans la chair.

Reste à déterminer comment le langage de la performance peut exprimer, interroger ou transgresser les codes et proposer ainsi une nouvelle lecture des images du corps féminin. Au travers de différents niveaux d'étude (actant, spectateur et médium), véhiculés autour de plusieurs dimensions (représentation, incarnation et transgression), la présente étude s'efforcera d'expliciter ce que « sortir du cadre » dans une performance artistique peut apporter à un cheminement social et spirituel.

Partie I : Représentation

« Maintenant, je peux dire heureusement qu'il y a eu... pêle-mêle toutes celles qui ont écrit d'un point de vue « particulier » d'un point de vue de fille énervée, qui s'insurge contre la « condition féminine » parce que ce sont elles, la multitude d'autres que j'ai lu ou pas encore, qui font qu'aujourd'hui j'écris de ma place de femme, avec mes tripes de femelle, pas parfaite, pas pure, même pas politiquement correcte. Mais avec force et joie.⁵ » W. D

« La liberté n'a pas de prix. Nous le savons, c'est notre force et notre espoir. À pas de louves, à pas de tigresses et d'oiseaux, nous marcherons sur la lune s'il le faut, nous gagnerons l'espace qui nous revient, à nous qui sommes le baume sur les blessures, et l'eau dans le désert, parfumées, étincelantes, offertes et blessées, douces et violentes, femmes et magiciennes, princesses de nos sens et du désir des hommes.⁶ » G.R

L'expression « femme sauvage », conceptualisée en 1992 par Clarissa Pinkola Estés dans *Femmes qui courent avec les loups*, renvoie à l'un des archétypes féminins. En (d)énonçant la perte des « instincts naturels » des femmes, Clarissa Pinkola Estés incite à une prise de conscience quant à leur position et à leur place par rapport et dans la nature : « *La vie sauvage et la femme sauvage sont toutes deux des espèces en danger.* » (FQCL, 15) Son introduction « Chanter au-dessus des os » embraye sur cette affirmation personnifiant la vie et surtout la rapportant à la psyché féminine, comme si l'une et l'autre appartenaient à une même « espèce ». Elle souligne la relation étroite entre nature et psyché, bien sûr, mais immédiatement elle incite à appréhender ces deux espaces de représentation en parallèle :

Au fil du temps, nous avons vu la nature instinctive féminine saccagée, repoussée, envahie de constructions. On l'a malmenée, au même titre que la faune, la flore et les terres sauvages. (FQCL, 15)

La comparaison est claire : les « vieilles forêts » et les « vieilles femmes » sont toutes deux des « ressources » qui disparaissent au fil du temps, détruites par les hommes.

⁵Wendy Delorme, *Insurrections ! en territoire sexuel*, Paris, Au Diable Vauvert, 2009, pp. 169-170.

⁶Grisélidis Réal, *Le noir est une couleur*, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Folio », p. 350.

Cette « symétrie » conduit à une personnification de l'« archétype de la femme sauvage » à laquelle le-la lecteur-trice sera confronté(e) tout au long de sa lecture.

Ce procédé et, à travers lui, cette « posture » à l'endroit des femmes et de ce modèle spécifique autorisent Clarissa Pinkola Estés à ouvrir un champ lexical plastique des plus riches au moment de l'énonciation des contes auxquels elle a recours dans un « *travail de reconstruction* », dont a bénéficié la pratique artistique qui, en partie, fonde la présente recherche.

La conservation des instincts premiers, voilà ce qu'incarne la figure de « la femme sauvage » pour Clarissa Pinkola Estés. Ce concept, puisqu'il en est un pour elle, surgit du fond des abysses de la psyché, comme quelque chose d'inné, dès qu'on le nomme : « *Quand les femmes entendent ces mots, un vieux, très vieux souvenir s'éveille, la mémoire de leur parenté absolue, indiscutable et irrévocable avec la féminité sauvage.* » (FQCL, 20) La volonté de l'auteure d'en poser l'existence comme un fonds commun des femmes découle de son souci de donner d'entrée à son discours une visée réparatrice et bienfaisante et d'attribuer ainsi à son ouvrage, dès son introduction, un rôle dans la vie de ses lectrices. Au fil des pages, ce sentiment et cette certitude, ayant trait au pouvoir de transmission par la parole et à la faculté de protection par les mots, s'imposent peu à peu à celles-ci, en vue de les apaiser mais aussi de leur confier, à leur tour, le droit et la possibilité de transmettre cet enseignement : la première sous-partie du livre, laquelle inclut l'avant-propos et l'introduction proprement dite, a précisément pour titre « Le don de la femme sauvage ».

Celui-ci est un héritage familial, il s'obtient par l'éducation, ainsi que Clarissa Pinkola Estés le souligne : « *J'ai reçu par deux fois la nature sauvage en héritage.* » (FQCL, 17) Il semble toutefois affecté d'une autre portée, qui serait celle d'une qualité infuse, d'une faveur extraordinaire attribuée sans précédent par la nature. En jouant ainsi avec le sens des mots et la pluralité des registres de lecture, l'auteure se réserve une place décisive au sein de la relation à laquelle elle nous invite : elle est littéralement le nœud des histoires, en détient la vérité et s'affirme comme la garante de cette fouille « psycho-archéologique », en vertu de la force de ses expériences et de la justesse de sa parole de femme, de conteuse et de psychanalyste.

Ce pouvoir, à tout le moins une puissance analogue à celui-ci, est une donnée constitutive de *King Kong théorie*, l'essai/récit de Virginie Despentes. Il ne s'agit pourtant pas, avec ce livre, de la même « femme sauvage » et sa présence n'y est pas nommée de façon aussi explicite que chez Pinkola Estés dans *Femmes qui courent avec les loups*. Bien qu'elle ne fasse, en aucun cas allusion à une quelconque intention « psychanalytique » et « thérapeutique », l'écrivaine y entrouvre malgré tout une « porte », facilitant en quelque sorte pour ses lectrices et ses lecteurs l'accès à la psyché des femmes⁷.

En dépit de ce qui distingue ces deux textes, il est manifeste, dès l'entame de son propos, que Despentes entend elle aussi « ouvrir » : par le langage, par les images, par leur violence, par l'effet soulevant de sa conviction et de son témoignage...

Lire *King Kong théorie* équivaut à soulever un voile : ce texte ouvre une brèche, mieux il enfonce un coin, entre le discours « bien-pensant » et moralisateur perpétué par l'éducation et la société, et celui, sans fioriture, d'une femme qui a vécu et qui parle en se fondant sur son expérience, les meurtrissures de sa chair et ses valeurs punks. À la fois brut et sans pitié, le discours de Despentes agit au carrefour des classes sociales, il est à la fois en action et « en travail » : entre un féminisme formalisé par des chercheuses, des intellectuelles, des universitaires, et un autre, expérimenté et assumé au sein d'un milieu, d'une « scène » culturelle autonome. De ce fait, son propos fait le lien entre la rue et l'université, notamment quand il se réfère à de nombreuses contributions (littéraires et/ou théoriques) de référence : Virginie Woolf, Gail Pheterson, Annie Sprinkle, Simone de Beauvoir, Pat Califia, Judith Butler ou Camille Paglia...

Cette « ouverture »-ci paraît étrangement éloignée de l'univers naturel et féérique de Pinkola Estés. Il n'empêche que Despentes se place, comme Pinkola Estés, résolument du côté des femmes et que surtout elle élabore, elle aussi, un discours très métaphorique sollicitant le truchement de la représentation animale.

L'originalité de Despentes, au regard de Pinkola Estés, est de mobiliser principalement l'image de la « chienne⁸ », qui est « attirée par la ville plutôt que par l'intérieur », et de cristalliser en elle sa vision du monde et des rapports entre les

⁷. Ou aux personnes ayant déjà eu un vécu social de femme.

⁸. « Chienne » : *Fam., au fém.* Femme sensuelle et sans moralité. Toutes les définitions sont tirées du dictionnaire « Trésor de la langue française informatisée » sur le site <http://atilf.atilf.fr/> et annotées en bas de page par l'abréviation *TLF*.

femmes et les hommes, et non pas du côté de la « *louve* » laquelle a pour domaine la nature.

De ce choix quasiment totémique, on peut supposer que, chez Virginie Despentes, le « sauvage » est tourné vers la culture, participe d'une *animalité contemporaine* glissant vers une animosité, revêt l'apparence d'une féminité théâtralisée à exploiter dans la vénalité alors que, chez Pinkola Estés, il est orienté vers la nature, relève d'une *animalité archaïque*, illustre une féminité essentielle à retrouver de toute urgence. Cette défiguration de « l'éternel féminin » conduit Despentes à un questionnement sociologique radical, « ouvertement » inspiré par une réadaptation de *King Kong*, l'icône du cinéma fantastique.

Le témoignage de ces deux auteures est précieux car, chez elles, l'expérience du vécu est ce qui amène à l'écriture et à la création artistique, et comme elles les regardent à des fins de partage, celles-ci peuvent à leur tour engager les lecteurs, voire prioritairement les lectrices, à stimuler leurs moyens et capacités d'expression.

« Représenter la femme sauvage » implique vraisemblablement, pour Clarissa Pinkola Estés, de donner forme à la *structure* même des manifestations multiples qui dépendent de la psyché objective d'un individu. Or, selon Carl Gustav Jung, dont elle a suivi les thèses pour ses recherches, ce serait illusoire parce qu'il serait littéralement impossible d'assigner une forme ou une quelconque identité visuelle à un archétype, en tant qu'ossature psychique de l'être.

Dans un premier temps, cette tentative semble contre-productive et, dans tous les cas, aux antipodes des valeurs et des principes que pourtant Clarissa Pinkola Estés désire promouvoir : « *Il aurait été contraire à l'esprit de la femme sauvage d'essayer de la réduire à des diagrammes ou d'enfermer sa vie psychique dans des schémas.* » (FQCL, 39) Cependant, parce que c'est « la tâche de toute une vie » que d'essayer de l'atteindre, Pinkola Estés organise son interprétation de l'archétype en « articulant » plusieurs images lesquelles « passent » par plusieurs « réalisations » métaphoriques correspondant progressivement à son « objectivation ». Remonter à la source des représentations archétypales en les incarnant dans une vie artistique menée corps et âme est donc l'un des objectifs que le livre de Pinkola Estés invite à vivre, à la façon d'une

quête spirituelle. Ainsi que l'avait déjà préconisé le *body art* dans les années 1960, la performance artistique nourrit les voies rituelles propices à cette ascèse.

Pour ce qui concerne Virginie Despentes, « représenter la femme sauvage » n'obéit pas à un « don » ni à une nécessité cathartique, c'est *une action directe*, une parole, un présent qu'elle s'octroie, de plein fouet, par son écriture dynamique, par le potentiel de résistance, la sensibilité exacerbée et la sincérité de son univers romanesque. Dans toute l'œuvre de Despentes, la « femme sauvage », au premier sens du terme, se confond avec la représentation d'une personne impliquée au quotidien dans une revendication qui, par le truchement de la provocation, déploie en actes une politique reconnaissant à la chair la place première et reléguant le corps au second plan.

Ces deux ouvrages, du fait des formes littéraires qu'ils revêtent, de l'assise psychologique de leurs auteures, de leurs visées sociales et aussi du dispositif de création qu'ils impliquent, concourent à un questionnement artistique féministe contemporain. Pour Clarissa Pinkola Estés, c'est au travers d'une poétique voilée de la représentation féminine dans le conte que nous aborderons la quête onirique et sensuelle d'une féminité fantasmée. Dans le cas de Virginie Despentes, c'est à partir d'une défiguration de la représentation féminine dans l'essai (et le roman) que nous examinerons la réalité brutale et engagée d'une féminité en décrépitude. Aussi, entre fantasme et réalité, ces deux créations seront analysées et commentées du point de vue d'une thématique ambivalente, celle d'une représentation féminine entre *chienne* et *louve*, féminité sacrée et féminité souillée, âme et corps, bon et mauvais goût, art ou non-art... Les performeuses en particulier se sont appropriées ces dualités et ont ainsi fait émerger de nouveaux espaces de réflexion sur le corps. Cette dialectique de forces opposées est ce qui confère à une œuvre toute sa force et sa dynamique.

Nombreuses sont les artistes qui ont traité plastiquement ces questions, jusqu'à cristalliser leurs interrogations directement par et sur leur chair, et en ont proposé une représentation indélébile, résultant d'un choix de vie et d'une revendication de réappropriation corporelle. Dès les années 1970, des femmes telles que Marina Abramovic, Carolee Schneeman ou encore Ana Mendieta ont « *prêté leur corps au mythe* » et ont ouvert une percée dans l'injonction médiatique et sociale qui assujettit et maltraite le corps des femmes, pour construire une (nouvelle force) de représentation

purement féminine, voire féministe. Le courant punk ayant redessiné les contours d'une féminité active, les années 1975-1980, puis 1990⁹, ont décuplé cette énergie revendicative, plus que jamais communautaire et « sauvage ».

Que reste-t-il aujourd'hui de ces choix d'engagement corps et âme dans une démarche sociale ? Est-il possible d'allier spiritualité et politique dans une démarche artistique militante et féministe ? Entre femme sauvage archétypale et femme sauvage contemporaine, entre corps social et chair sensible, une représentation féminine réalisée par une femme traduit-elle toujours un engagement féministe ?

Mon témoignage éclairera « de l'intérieur » les questions soulevées par ces ouvrages et par les revendications de femmes artistes, vis-à-vis desquelles et par rapport auxquelles je situe ma trajectoire. En analysant mon travail de performance entamé il y a trois ans, je tenterai de restituer l'évolution de mon combat, d'un point de vue personnel, puis collectif et enfin dans la mise en place du dispositif technique. La « rencontre » avec les ouvrages de Despentes et de Pinkola Estes a été un des moteurs de ma création performative.

Le corps est le « souffle » premier dans la création artistique : c'est dans cette perspective qu'il va nous interroger, et que nous allons nous pencher sur les représentations et les pensées que nous nous faisons de lui, notre recherche concernant des témoignages de vie, au-delà d'une expérience physiquement palpable et du vécu propre à chacun des artistes et écrivains dont il est ici question.

1. Voiler, dévoiler : conception et idéalisation du corps dans les représentations

En latin, le substantif *corpus* ne désigne pas que le corps vivant mais aussi le corps mort, le cadavre. Entre magnificence de la vie et proclamation de sa finitude, le

⁹La période 1990 relance le féminisme punk avec le mouvement *Riot Grrrl* au États-Unis, après une période de « creux » durant la décennie de 1980, aussi appelé « Backlash ». Les années 1980 ont été marquées par une « masculinisation » musical du punk, notamment avec le mouvement « Hardcore ».

corps est un « territoire » de contrastes où tout est possible. Bien que d'une évidence incontournable pour les êtres humains, il n'en est pas moins pour autant insaisissable. Le monde occidental le voit nettement séparé de son esprit. Sa définition en témoigne : « *Partie matérielle des êtres animés : Chair, [le corps exprime toujours l'esprit dont il est l'enveloppe (Rodin).]*¹⁰ » Celle-ci exprime bien cette dichotomie issue de toute une tradition philosophique et de l'héritage judéo-chrétien. On peut la formuler aussi de la sorte : « Je suis quelqu'un mais je possède un corps. » C'est donc la différence entre l'être et l'avoir qui situe le corps moderne occidental comme coupé des autres êtres, et aussi de lui-même. Pour Platon, le corps n'est envisagé que dans une optique d'éducation : en effet, éduquer son corps et l'ordonner permettraient de l'accorder avec l'âme¹¹. Comme le désordre est une menace pour la cité, c'est en domptant le corps que l'on peut la réduire et la maîtriser. L'âme, indissoluble et intelligible, constitue « l'être » tout entier ; le corps, lui, le réduit en esclavage parce qu'il est un foyer d'affects et de maladies, une source d'illusions, et qu'il le manipule. La mort est la seule issue à cette affligeante contrainte. Il faut être prêt à cette délivrance et, pour ce faire, on doit s'y préparer par des exercices spirituels : renoncer aux plaisirs, demeurer maître de soi, préférer la vertu afin de s'affranchir d'un corps qui enchaîne et séquestre.

Cette conception dualiste, perpétuée par la suite par le mystère chrétien, distinguant l'intelligible et le sensible, le matériel et l'immatériel, le ciel et la terre, est au fondement de la culture occidentale. Le corps y étant cette « *fenêtre ouverte*¹² » sur l'âme, il nourrit les multiples représentations du Christ dans lesquelles la quête fantasmatique de l'âme est affirmée au détriment de la chair. C'est ainsi que, par le biais d'un retour inconscient aux formes les plus anciennes de cette conception, les artistes du XX^e siècle ont été enclins à se réconcilier avec leur enveloppe charnelle, par la mise en jeu de leur vécu. Littérature, peinture, photographie, vidéo et performance ont été les vecteurs de cet effort pour rapprocher les pôles manichéens de constructions psychiques judéo-chrétiennes. Ces tentatives et expériences créatives, malgré les contextes culturel et politique, ainsi que les approches stylistiques, que leurs promoteurs se soient exprimés à partir de leur propre vécu ou qu'ils aient essayé, par leur chair, d'atteindre un questionnement universel, entreprennent d'une certaine façon une « *représentation*

¹⁰. TLF.

¹¹ Platon, *La République*, Paris, Gallimard, 1993, Coll. « Folio/Essais », chapitre III 463c-404.

¹² Léon Battista Alberti, *La Peinture* (1435), trad. Hersant, Golsenne et Prévost, Paris, Le Seuil, 2004, pp. 82-83.

de la femme sauvage », parce qu'elles « provoquent l'ouverture d'un passage » (FQCL, 20) explorant leur conscience physique et leur primitive inconscience, et connectant à leur tour les regards sur leur propre conscience. Ce « va-et-vient » est grandement stimulé lorsque des images se forment face aux regards. Ces images peuvent ou non « parler » à celles et ceux qui les contemplent en assistant à leur apparition, toutefois celles qui s'imposent, ouvrent une « porte ». George Didi-Huberman propose cette métaphore à leur sujet : elles « s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent¹³ ». En la commentant et en la « plaçant » implicitement avec et dans la notion d'archétype, le critique préfère nommer « *métamorphose* » ce « mouvement » car il « met en relation des corps avec d'autres corps ». L'ouverture suscitée par l'image devient chair, voire « symptôme », et se « réalise » dans l'existence, au même titre, ou plutôt « à l'image » du corps représenté.

Le corps féminin est « l'objet » d'analyse du présent travail car les représentations dont il a pu être le motif sont d'une part nombreuses et que d'autre part, elles se développent toujours entre « *métaphore* » et « *métamorphose* », pour le dire avec et comme Didi-Huberman. L'attention qui leur est portée dans ces pages vise à « s'ouvrir » littéralement à elles, en s'intéressant aux femmes elles-mêmes, afin de sentir et de comprendre, à travers chaque image représentée, une vérité individuelle et une portée singulière à leur engagement universel.

Une étude de la figure féminine dans les contes de Clarissa Pinkola Estés, dans lesquels sacralisation et violence ont pour corollaire la personnification de la louve, démontre que les formes surgies du champ lexical de la nature peuvent explicitement voiler la « lecture » et la saisie du corps des femmes, alors qu'elles invitent justement à les « dévoiler » en les décrivant toujours au plus près de leur « primitivité ». Cette contradiction participe à une séduction langagière, à l'œuvre dans les romans de Virginie Despentes, car celle-ci s'applique en effet à l'inverse à une explicite représentation de la sexualité féminine, brute, provocante et insolite, sans tabou ni maquillage. Par provocation stylistique, Despentes entaille le corps, le décompose et l'étale, afin de le placer en avant, comme pour s'armer, se protéger, s'affranchir de

¹³. Georges Didi Huberman, *Op. cit.*, p. 25.

toutes conséquences et réactions violentes devant laquelle, par avance, elle ne se défausse pas.

De la métaphore de la *louve* à celle de la *chienne*, ces deux femmes amènent, par leurs procédés, à des représentations féminines certes totalement opposées mais qui questionnent de la même manière la féminité.

Enfin, avec la prise en compte de la préparation à être image exigée par la performance artistique, cette recherche scrutera le rapport de la féminité à la mascarade, dans le monde artistique et dans le militantisme féministe contemporains.

a. Voiler les représentations : entre rêve et réalité

Une femme squelette, une jeune fille sans mains, une déesse sale ou encore une femme aux cheveux d'or... Autant de représentations qui interpellent la lectrice sur sa propre image-corps. Les contes utilisent parfois les mêmes symboles à travers les cultures et les époques et se perpétuent malgré leurs évolutions ou leurs appellations. Jusqu'au XVII^e siècle, ils étaient des histoires destinées aux adultes aussi bien qu'aux enfants. Traditionnellement transmis à l'oral, les contes animaient les veillées dans les milieux ruraux par le biais d'un conteur ou d'une conteuse. D'après Marie-Louise von Franz, les histoires sont des clés pour comprendre le monde de la psyché. Pour elle, ces histoires délimitent un monde imaginaire où « [l]es personnages et les événements qui s'y déroulent appartiennent à un univers qui est le domaine de l'inconscient ». Pour elle, c'est « un « autre monde » qui contraste avec celui de la vie et des gens ordinaires.¹⁴ »

Ce « contraste » entre récit et réalité est dû à la puissance métaphorique des représentations. Il entretient avec le lecteur une perte de repères qui s'accompagne également d'une affirmation de lui-même, par l'importante mobilisation qu'il fait de son imaginaire. Marie-Louise von Franz déclare que si le récit est si souvent étonnant, c'est qu'il a pour thème celui d'un rêve. C'est à la fois ce qui le rend humain autant que surnaturel. La rationalisation des ecclésiastiques a éloigné la culture du conte de la culture populaire occidentale. Ces « histoires de vieilles femmes » ont été, en effet,

¹⁴. Marie-Louise von Franz, *La Femme dans les contes de fée*, Paris, Jacqueline Renard, 1993, coll. « Poche », p. 17.

progressivement chassées, au profit des rites induits par la théologie chrétienne. En refusant l'absurde, les hommes ont tenté d'éloigner toutes formes de compréhension du monde et de soi pour ne donner qu'une seule lecture de la création. Les contes se sont perpétués malgré tout : revisités, interprétés, voire totalement réécrits, ils sont des rêves modifiés et amplifiés qui ont participé, au fil du temps, à interroger les manifestations et représentations de l'inconscient collectif. Jung appelle « *inconscient collectif* » la matrice créatrice. C'est une énergie indéfinie et active qui remonte à la conscience via l'inspiration, l'intuition et la création.

Entre rêve et réalité, va se construire un récit, qui ne peut pas être mis en rapport avec une conscience nationale précise, parce qu'il a beaucoup voyagé et migré. Il informe sur la psyché mais surtout, il entretient une certaine vision du monde et des relations humaines. Dans son ouvrage *La Femme nue ou la logique du mâle*, l'anthropologue Milagros Palma soulève, entre autres, le fait que les contes amazoniens alimentent les fantasmes de la virilité et entretiennent la peur des femmes envers le sexe masculin¹⁵. En la transmettant par le biais des histoires, les oppositions entre les hommes et les femmes se sont cristallisées au fil du temps. C'est aussi pour cela que les contes sont intéressants à étudier dans le cadre d'un travail artistique : ils fournissent des indices sur les représentations que les hommes ont fait du monde et peuvent être ainsi réinterrogés, à la fois d'un point de vue psychologique et intime, mais aussi anthropologique et culturel. Les frontières entre l'humain et ses possibles y sont repoussées et toutes les fantaisies dont les contes recèlent sont une source de richesses esthétiques pour les plasticiens.

Illustrateurs, peintres, photographes, vidéastes ou performeurs : les contes ont été interrogés par de multiples médias et amorcent, à l'heure contemporaine, une voie de réflexion sur les représentations féminines perpétuées. L'exemple de la série de photographies « *Fallen Princesses* » de Dina Goldstein propose une interprétation intéressante. Sa vision du conte, totalement cynique, utilise les images de Walt Disney pour réinvestir des histoires d'Andersen, de Grimm et de Perrault. L'artiste propose une représentation déchuée des héroïnes dans le monde contemporain capitaliste. Entre rêve et cauchemar, les princesses portent leurs costumes mais contrastent fortement avec la réalité dans laquelle elles sont présentées. En désacralisant le monde onirique qu'elles

¹⁵.Milagros Palma, *La Femme nue ou la logique du mâle*, Paris, Indigo, 1991, coll. « Côté Femme ».

sont censées habiter, Goldstein décrédibilise le merveilleux et le fait basculer dans le grotesque. Féerie et réel indigeste s'entrechoquent. Ainsi, le fantasme que la petite fille se fait de la princesse, devient une identification concrète à une femme contemporaine, dont le présent semble aussi lourd à porter que sa robe de bal. Goldstein se sert de l'outil médiatique de la photographie pour interroger le conte : les histoires échappent à la rêverie et se figent dans des mises en scène réalistes. Blanche-Neige devient une « femme d'intérieur », regardant le photographe pour le prendre à témoin du sort que la formule « *ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants* » lui a infligé. Son prince charmant regarde le tiercé à la télévision tandis que la princesse porte ses enfants à bout de bras d'un air résigné. La vie de famille devient le conditionnement de ce couple hétérosexuel qui semble s'être enfermé dans le mariage qu'ils avaient attendu. Ainsi, le rôle de la femme devient celui d'une mère et épouse bien réelle, qui déjoue toute forme de fantasmes.

La photographie expose explicitement le fait que l'éducation se base sur des représentations féminines fantasmiques qui encouragent les femmes à suivre les diktats que le patriarcat a mis en place. Ainsi, les princesses subissent la chimiothérapie, partent faire la guerre en Irak ou encore se font refaire le visage grâce à la chirurgie esthétique... Les histoires de Disney, tout comme les contes plus anciens, permettent aux enfants de s'identifier aux héroïnes. Avec la série de Dina Goldstein, les représentations ouvrent une critique politique sur le système productif du capitalisme de Walt Disney et, de ce fait, remettent en cause la limite qui s'établit entre enfance/âge adulte et rêve/réalité, avec anachronisme et dérision. L'art peut investir le monde du mythe et du conte, offrant ainsi une résistance à la survie des représentations idéales.

Pour Clarissa Pinkola Estés, c'est le schéma inverse qui s'opère : elle ne questionne pas la persévérance d'un idéal fantasmé à l'époque contemporaine mais s'approprie plutôt les histoires anciennes dans un quotidien bien présent, dans un but de délivrance psychologique. Ainsi, elle « soigne » ses patientes avec des contes. En les invitant à raconter, diffuser et interpréter les histoires qui circulent autour d'elles, la psychanalyste jungienne propose aux femmes une thérapie par la participation à la création de nouvelles représentations. Il s'agit d'une volonté de mettre en valeur la force

des femmes, afin de les accompagner dans une quête de libération. Elle les incite à devenir les héroïnes de leurs propres histoires et à reconquérir une féminité qui serait commune à toutes, et qui aurait été écrasée et utilisée au fil du temps par les hommes. Pour ce faire, elle tente de mettre en lumière le fond des histoires et la symbolique qui en émane. Elle établit une analyse qui se voudrait dégagée de l'ombre tout ce qui, au fil du temps, a brimé la féminité, et n'en fait sortir que ses aspects positifs. Cependant son analyse adopte un langage singulier qui enveloppe son intention dans une poétique. Elle réinterprète, en quelque sorte, les représentations pour leur donner une profondeur, en reconstruisant leurs symboliques à travers la persistance des histoires. Dans l'*addendum* de l'édition de 1996, Pinkola Estés écrit - à propos du langage qu'elle adopte dans *Femmes qui courent avec les loups* - qu'elle a volontairement rédigé ses écrits dans une écriture qui sollicite sa formation universitaire, son travail de psychologue et, enfin, ses influences ésotériques de guérisseuse. Sa bibliographie comporte de nombreuses références à des poétesses, écrivains ou artistes telles que Colette, Rosario Castellanos ou Margaret Atwood... La coloration spirituelle de l'ouvrage repose avant tout sur la poésie qui, comme un exil face à la réalité du monde, tisse une continuité entre les contes réécrits et ses analyses. Ainsi Pinkola Estés apporte une réponse immédiate à la quête de plénitude qu'elle veut offrir aux lectrices. La sensibilité des mots utilisés permet d'accentuer l'ambition d'une recherche et entretient une liaison avec le Divin. Ce lien, c'est aussi l'auteure qui le met en place : en impliquant sa double parole de *cantadora*, poétesse et conteuse mexicaine, héritage de ses origines, et de *mesemondók*, conteuse hongroise, legs de sa famille d'accueil, elle esquisse une riche cartographie qui la situe comme ayant un don pour la transmission orale : « *Je descends d'une longue lignée de conteuses, de mesemondók, ces vieilles Hongroises qui racontent les histoires assises sur des chaises de bois, [...] et de cuentistas, ces vieilles Latinas aux hanches larges et à la poitrine généreuse, qui racontent debout, d'une voix forte, dans le style ranchera.* » (FQCL, 17) À ce stade, on comprend que Pinkola Estés est bien plus que l'auteure du livre : elle est le récit même. Elle démarre sur une voie de représentation féminine singulière, se définissant comme celle d'une femme au carrefour géographique de plusieurs cultures et interprétations possibles. Ainsi peut-elle clairement s'autoriser à définir la « femme sauvage » car c'est elle qui, au croisement de plusieurs histoires, rencontres et interprétations, en a déterminé le concept. Cet archétype est très ancien,

c'est pourquoi elle l'accompagne sans cesse de références aux forces de la nature, les considérant intrinsèques à leur valeur, comme une évidence aussi troublante que celle de l'inconscient « inventé » par Freud. Elle précise que si elle a choisi de nommer « femme sauvage » sa découverte, c'est dans le but de se faire comprendre de tous :

Je l'appelle Femme Sauvage, car ces mots mêmes, femme et sauvage, produisent Lllamar o Tocar a la puerta, les coups que frappe le conte de fée à la porte de la psyché féminine. Lllamar o tocar a la puerta signifie littéralement qu'on joue d'un instrument dans le but d'ouvrir une porte. (FQCL, 20)

Elle conforte son propos en faisant de chaque lectrice une complice de ce « *secret* », hérité de la « *mémoire de leur parenté absolue* », quelque chose de l'ordre de l'inconscient féminin, « *indiscutable et irrévocable avec la féminité sauvage* ».

Les deux espaces qu'elle met en parallèle, Nature et Psyché, tentent d'éveiller une lecture de la féminité et ainsi, à travers celle-ci, une seconde lecture spirituelle de la création. L'intériorité psychique serait un symbole de l'extériorité universelle qui conduirait à se voir en tant que femme, comme une entité égale au règne animal et naturel, capable de donner la vie, de créer des œuvres, à l'image même de la Nature. Cette philosophie fait écho à celle du monde religieux auquel Jung a consacré une partie de sa recherche. La contemporanéité de Pinkola Estés inscrit ses propos dans l'idéologie du mouvement *New-Age* apparu aux États-Unis dans les années 1960. Ce courant spirituel se caractérise par une quête intérieure ; il ne se rattache à aucune base historique ou théologique précise. À l'époque de son émergence, il était un mouvement qui s'opposait avant tout aux « mass-media » et au capitalisme. Toujours d'actualité, il a évolué avec les années mais se veut informel et vaste, pouvant, dans certains cas, se rapprocher d'une réappropriation des médecines asiatiques ou orientales. Il y a dans ce mouvement une volonté de « reconstruction » du monde par le changement des mentalités. L'objectif est avant tout politique, écologique et se veut contre-culturel. Il prend des chemins divers et entretient une attente vis-à-vis du monde. Tout comme dans le conte, la réalité est comparée à une quête et est motivée par l'ambition de trouver quelque chose. Cette aspiration à une transformation sociale doit passer par une métamorphose de la conscience individuelle. Aussi Pinkola Estés s'adresse-t-elle à la psychanalyse pour « reconstruire » les personnes. Elle se sert de cette « quête » comme

d'un moteur pour élever les consciences. Elle joue ainsi un double rôle, psychanalyste et conteuse, scientifique et artiste. Sa parole de docteur peut sembler être aspirée par le monde métaphorique dans lequel elle tente d'initier le lecteur. Le protocole scientifique de sa quête est omis. Jean-Noël Pelen le souligne dans un article écrit pour la revue *Rives Méditerranéennes*, intitulé « Le Mythe de la femme sauvage. Autour du livre de Clarissa Pinkola Estés : *Femmes qui courent avec les loups*.¹⁶ » Pour lui, les propos de Pinkola Estés sont ressassés et se contredisent. Il remarque très pertinemment que l'appropriation de la tradition orale, qu'elle défend tout au long de l'ouvrage comme étant la valeur principale du partage du savoir et de la connaissance de soi, s'oppose clairement au « copyright » qu'elle revendique dès l'avertissement :

Les contes, poèmes, récits inclus dans cet ouvrage sont une création littéraire de Clarissa Pinkola Estés. Ses contes ou légendes littéraires se prolongent par de courts poèmes, des chansons, des histoires transmis dans une langue et un style spécifique. Ils font l'objet d'un copyright et ne sont pas dans le domaine public. (FQCL, Avertissement, 7)

À plusieurs reprises, elle s'affirme comme étant au cœur même des histoires. Par un hiatus entre le monde conscient et le monde « souterrain » de l'inconscient, l'écrivaine calque son rôle sur celui du « chaman ». Cette méthode de recouvrement de l'âme ancestrale est typique des sociétés traditionnelles soucieuses d'entretenir un lien entre l'humain et les esprits de la Nature. Elle montre la route à la lectrice et s'impose à elle comme une personnalité, une femme qui « sait ». D'après Bertrand Hell, dans *Possession et chamanisme : Les Maîtres du désordre*, le mot « chamane » est emprunté aux langues toungouses, peuples de Sibérie, et se dit « *saman* », c'est-à-dire « Celui qui sait ». Ce « savoir » doit être compris comme une conscience des choses et non une connaissance car le chaman propose une ascèse, mais celle-ci dépendra de chacun des individus. Ainsi y a-t-il autant de quêtes que de personnes et leur « savoir » est un état mental vécu par leur propre expérience. Durant le dernier entretien que Carl Jung a donné de son vivant pour la B.B.C., il répondit à la question « *Croyez-vous en Dieu ?* », posée par le journaliste : « *Je sais, je n'ai pas besoin de croire, je sais.* » En témoignant de la sorte, Jung exposa la double lecture qu'il avait sur le monde : d'une part celle de l'être humain qui ne peut s'empêcher de croire en l'existence d'une âme et d'autre part

¹⁶ Jean-Noël Pelen, « Le Mythe de la femme sauvage, Autour du livre de Clarissa Pinkola Estés : *Femmes qui courent avec les loups* », Texte intégral en ligne depuis le 29 décembre 2008 sur *Rives Méditerranéennes*: <http://rives.revues.org/554>.

celle du savant qui ne se fie qu'aux faits qu'il rencontre dans sa pratique scientifique. C'est un double « savoir » qui interroge la part inconsciente de l'homme et sa « profondeur » d'existence, mais aussi sa recherche de connaissances et son recul sur les choses. Suivant l'enseignement de Jung, Pinkola Estés expose cette double parole aux lecteurs, cependant le « bagage » scientifique qu'elle prétend suivre n'est soulevé à aucun moment. Son « savoir » ne demeure pas protocolaire mais rhétorique : c'est ce qui donne à la lecture de cet ouvrage une certaine faiblesse tout autant qu'une force incontestable, la lecture en est envoûtante, éloquente et modulable et celle-ci permet de se laisser aller à la rêverie et au voyage intemporel.

Implicitement, elle y propose une définition de la féminité qui interroge sa réflexion sur son « féminisme ». En mettant en parallèle la domination des hommes sur l'environnement terrestre et celle de ces mêmes hommes sur les femmes, elle s'apparente à une *écoféministe*. À travers ses paroles, la nature représente un sens individuel et propre à chaque élément. Elle est un attribut que les choses reçoivent par essence. Dans la pensée traditionnelle, mise en place par les stoïciens, la nature est un *Grand Vivant Éternel*. Clarissa Pinkola Estes a recours à cette seule instance, afin d'englober la féminité dans une totalité universelle :

Où la trouve-t-on ? [...] Elle parcourt les déserts, les bois, les océans, les villes, les barrios, les châteaux. Elle vit chez la reine ou la campesina, dans l'usine, dans la prison, dans les solitudes, les ghettos, les universités. [...] Où vit-elle ? Au fond du puits, dans les larmes, dans l'océan, dans le cambium de l'arbre, dans l'éther d'avant tous les temps. Elle appartient au futur et au commencement. On l'appelle et elle arrive du passé. Elle est là aujourd'hui [...]. Elle est dans le futur et vient nous rejoindre à reculons. (FQCL, 29)

L'auteure donne à sa représentation une dimension qui s'éloigne de la loi des hommes et d'une certaine part de la religion. Cette énergie féminine peut ainsi se localiser « partout » et s'écarter du christianisme qui, au Moyen Âge, a converti tout culte merveilleux afin de le contrôler : Claude Lecoûteux parle d'une « *absorption* » des croyances archaïques par la chrétienté¹⁷. La symbiose de l'humain et de la Nature, source de diversités des rituels païens et structure du quotidien au XIII^e siècle, est ensuite détruite, par l'appropriation de l'espace « sauvage » alors que les entités déifiées

¹⁷. Claude Lecoûteux, *Démons et Génies du Terroir au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1995, p. 17.

d'antan sont diabolisées pour justifier la grandeur d'un seul Dieu. Pinkola Estés envisage les croyances dans leur contexte d'origine, en juxtaposant Dieu(x) et la Nature. Pour les stoïciens, la nature est une théorie de connaissance morale qui ne peut corrompre les êtres vivants, c'est pourquoi elle ne dépend finalement pas d'eux. Elle est ce qui relie les peuples, les cultures et fonde une norme universelle de valeur et de respect. Pinkola Estés désire parler au nom des femmes, à travers la neutralité de cette puissance incontestable et, en ce sens, elle se rapproche clairement des Grecs et de leur philosophie. Ses propos et ceux des stoïciens divergent dans l'utilisation du surnaturel et du merveilleux. Là où les philosophes rejettent l'idée de l'absurde, Pinkola Estés y recourt comme une force de persuasion. Les règles et les bases de la nature sont utilisées pour justifier la « beauté » de la féminité mais sont de loin dépassées par le langage symbolique que l'auteure déploie jusque dans les justifications analytiques des contes. Les symboles cristallisent la féminité dans une dimension lexicale éloquente qui ouvre à des représentations esthétiques et construit une définition du féminin qui semble dissiper tout instinct naturel et sauvage. Enrobé dans cette éloquence sacralisante, le fait d'« être femme » se rapproche d'une philosophie animiste. C'est finalement la vérité de la nature qui donne une beauté à la féminité. Cette beauté qui semble évidente, il faut aller la chercher au fond de soi :

Retournez en arrière [...] Faites le dernier kilomètre le plus difficile. Allez frapper à la vieille porte battue par les intempéries. Pénétrez dans l'ancre. Glissez-vous par la fenêtre d'un rêve. Fouillez le désert et voyez ce que vous trouverez. (FQCL, 62)

C'est parce qu'elle a trouvé en elle cette force (une force qui ne semble pas simple à voir et à ressentir) que Pinkola Estés veut en prouver l'existence. Pour elle, c'est la beauté de la nature qui provoque et justifie celle de cette part cachée de la féminité. Dans l'*Hippias Majeur*, Platon consacre un dialogue entier à la définition du beau. Il le détermine en tant que vérité : toute chose est belle car elle est vraie. En ce sens, elle ne peut être comparée à autre chose sinon elle perd de sa vérité, de son authenticité. Pour définir le beau, Socrate ne doit pas dire que « c'est beau » mais qu'il « sait » que c'est beau. Ce savoir doit être éloigné de toutes apparences trompeuses. Autrement dit, l'ornementation, la parure et la mascarade ne peuvent être des causes de l'apparence du beau : elles ne sont pas à l'origine de sa vérité. Ce que nous propose Pinkola Estés est clair : sa vision de la féminité demeure une chose imprenable, intouchable qui puise sa

puissance dans une vérité d'être au monde, un naturel qui ne peut tromper les apparences. Cependant, la vérité avec laquelle elle tente de le démontrer est plus évasive car elle utilise sans cesse des figures de style et entretient finalement ce qu'elle dénonce : une séparation concrète entre l'homme et la femme, cette dernière s'apparentant presque à une œuvre d'art.

À l'époque du classicisme, l'art entretenait de très mauvais rapports avec les philosophes. En effet, ceux-ci refusaient de voir dans toute forme esthétisante la moindre valorisation.

L'art ne pouvait être une composante du beau dans la mesure où il était une imitation et non une vérité. Cette collaboration impossible entre art et vérité a été remise en question depuis le XX^e siècle, l'émergence de l'art conceptuel et moderne l'attestant. Chaque œuvre artistique peut et se doit, depuis le mouvement dadaïste, d'interroger le réel et de le remettre en question parce que c'est avant tout l'intention de l'artiste qui l'élabore : pour preuve, les *Ready made* de Marcel Duchamp.

L'ouvrage de Clarissa Pinkola Estés fonctionne avec la même intention : élaboré dans le but d'éveiller une prise de conscience, il est cependant une source d'images et de visions qui interpellent l'imagination. Ces représentations sont là pour « éclaircir » les propos et tenter d'extérioriser une part de soi cachée, et ainsi se l'approprier. La comparaison, sans cesse évoquée, entre la femme et la Nature déifie cette part de la psyché, qui semble être « la féminité » par excellence. L'identité féminine est recouverte sous un flot de métaphores et les lectrices, qui participent à la création du mythe, sont noyées dans un univers onirique qui les éloigne de la réalité contemporaine. Cette rêverie est un moyen de stimuler leur imagination afin de les élever vers une autre dimension. Ce parti pris peut être remis en question par les scientifiques (et de nombreuses féministes) mais demeure une voie sensible pour solliciter et aiguïser la création. Il y a dans l'écriture de Pinkola Estés une double lecture constante qui invite à dénaturer l'identité de la lectrice. Cette stratégie métaphorique permet de les inciter à se jeter à corps perdu dans une démarche singulière. L'intention littéraire présente une ressemblance formelle avec les performances artistiques d'Ana Mendieta.

D'origine cubaine et exilée au États-Unis dans les années 1970, pour des raisons politiques, Ana Mendieta réalise des performances inspirées de la Santeria, une religion

qui mélange les rituels afro-cubains avec la tradition catholique. Ses premières performances, les *Siluetas*, entre 1973 et 1980, sont des interventions basées sur les « empreintes » et les « traces » de son corps dans la nature. Proche du Land Art, Mendieta dissimule son corps de femme dans le paysage, pour ne faire qu'un avec les éléments. Fleurs, branches, boue sont des ornements qui enveloppent ses formes et la confondent avec le reste du décor. Proche d'un environnement qui contribue à effacer ses contours, sa silhouette se creuse et se remplit pour ne laisser apparaître qu'un effet, presque invisible. Par cette absorption éphémère, Mendieta entre en fusion avec la nature et oublie sa propre personne pour ne laisser qu'une empreinte anonyme. Ce désir de disparition se mêle alors à celui d'une reconnaissance entre entité Femme et entité Nature. Donald Kuspit y discerne une « *relation narcissique*¹⁸ » avec la Terre Mère, en opposition avec la relation sexuelle qu'elle peut partager avec une personne.

L'artiste propose une image d'un corps asexué. Cette volonté de se détacher de son propre corps humain pour ne donner à voir qu'un fantasme intouchable par le biais de la performance, interroge non pas sur une reconnaissance de la féminité mais bien sur la réalité de l'action artistique. Ce corps perdu dans l'immensité du monde témoigne de la vérité de l'implication de l'artiste, avant de témoigner pour son sexe. Dans ce cas, la féminité ne se définit pas comme étant universelle et égale à la nature, elle est personnifiée et singulière par la désincarnation qu'elle a choisie de porter. Pour Anne Creissels, « *la fusion artiste-œuvre illustre, dans son cas, l'idée d'une création absolue en même temps que la perte totale de soi*¹⁹ ».

En s'identifiant à la nature, Mendieta s'octroie une certaine puissance mais sacrifie une partie d'elle-même. Son action devient son identité et elle réalise alors une métaphore de l'acte artistique. La femme-artiste devient une production artistique en communion avec la nature et cette réification fait de la performance un rituel mystique, une célébration de la vie.

¹⁸.Donald Kuspit, « Ana Mendieta, Autonomous Body », dans le catalogue d'exposition *Ana Mendieta*, Saint-Jacques de Compostelle, Centro Galego de Arte Contemporane, 23 juillet-13 octobre 1996, p. 39.

¹⁹.Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe, le féminin dans l'art contemporain*, Paris, Du Félin, 2009, coll. « Les Marches du temps », p. 65.

L'écriture de Pinkola Estés propose une idéalisation - en partie identique - de la féminité mais là où Mendieta façonne son être-femme avec les mêmes couleurs que l'environnement, en se jetant dans la fange et les feuilles, Pinkola Estés définit la féminité et sa part sauvage avec raffinement et préciosité. Cette sophistication révèle chez elle une volonté de séduction et fonctionne comme une création à part entière. Elle entretient l'imaginaire et forge une structure d'analyse propre à elle-même et à sa façon de concevoir la richesse qu'elle accorde au monde féminin. En maintenant constamment une opposition entre l'homme et la femme, elle enveloppe cette dernière dans un voile de protection qui conserve un certain mystère. Immortalisée, la féminité « sauvage » ne semble plus l'être et devient une entité qu'il faut vénérer au même titre qu'une déesse : on ne peut pas la voir mais juste la savoir présente. Elle rappelle que cette conceptualisation du féminin est née en observant les loups : « *Le titre de cet ouvrage, Femmes qui courent avec les loups, histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage, est né de mon étude de la biologie animale, en particulier les loups.* » (FQCL, 16) Elle compare volontiers la louve à la femme car, pour elle, « *[I]es loups sains et les femmes saines ont certaines caractéristiques psychiques communes* » (FQCL, 16). Ce qui semble intéressant dans le passage de la *métaphore* de la déesse à la *métamorphose* en animal est la volonté de dégager un exil pour la femme-lectrice. Le loup est, en effet, un symbole auquel a été associée l'idée de danger. S'apparentant à l'homme par son mode de vie, il est menacé par ce dernier car il n'a pas bonne réputation et est jugé comme dangereux et agressif. Beaucoup de légendes et de mythes décrivent des humains qui se changent en loups-garous ou en lycanthropes. Dans l'Antiquité, il est représenté comme un « animal fantôme » qui rendait muet quiconque le voyait. Chez les Romains, il symbolise la victoire et la guerre. Sa connotation négative postule qu'il est un archétype représentatif des puissances sataniques. L'image du loup est culturellement plus ou moins sombre. Cependant, sa faculté de vivre la nuit et d'être nyctalope font de lui un animal solaire, puissant, que les peuplades turques considéraient comme un emblème totémique. La métamorphose de l'entité-femme en animal est un procédé hérité de la mythologie, de la légende et du conte. En exploitant ce symbole, Pinkola Estés élabore une représentation féminine entre rêve et réalité, entre conscience et inconscience, entre archaïsme et contemporanéité. Dans les contes, lorsque l'homme se change en animal, c'est pour acquérir de la puissance et justifier ses actes brutaux dans

la vie réelle. Pour Milagros Palma, perpétuer des images où l'homme se change en animal violent est une façon de promouvoir les fantasmes de la société qui voudrait que les femmes désirent être violentées par les hommes. Pour elle, « [c]es pratiques sont sans doute nécessaires au maintien de l'infériorité sociale de la femme et de la supériorité de l'homme²⁰ ». Perpétuer des représentations de l'homme et de sa part « naturelle » en le métamorphosant dans certains contes en aigle ou en loup équivaut à entretenir l'image du prédateur ou du conquérant et autorise finalement des pratiques propres à sa supposée « nature » violente. Dans *Femmes qui courent avec les loups*, Pinkola Estés mobilise cette métamorphose en animal pour « durcir » la représentation féminine : ce qui est normalement situé du côté des hommes dans les mythes et les légendes peut être enfin accordé aux femmes. Ainsi, loin de toute généralité qui voudrait que la femme soit maternelle avant d'être conquérante ou prédatrice, elle devient ici un animal pour retrouver un « pouvoir » naturel.

Cependant, lorsqu'une femme est liée à la nature, ce peut être l'« excuse » pour la confiner à son rôle de mère et ainsi l'éloigner de la culture. Jean-Pierre Vernant donne une lecture de cette entité sauvage en Grèce antique, à travers la déesse Artémis, vénérée et apparentée à « la maîtresse des accouchements²¹ ». En effet, les Grecs voyaient l'enfantement comme un acte proche de l'animalité et opposaient le lien entre la mère et l'enfant, lien défini comme « naturel » à celui qui le rattache à son père, qui était un lien social :

Enfin parce qu'en engendrant, comme le font les bêtes, un rejeton humain, l'accouchement par les cris, les douleurs, l'espèce de délire qui l'accompagnent, manifeste aux yeux des Grecs le côté sauvage et animal au moment même où l'épouse donnant un futur citoyen à la cité – la reproduisant – semble le mieux intégré au monde de la culture.²²

La louve à la différence du loup est un symbole de fécondité. Elle est, de manière contradictoire, mère nourricière mais aussi emblème de débauche sexuelle. Elle revêt le symbole de métamorphose que l'on accorde à la fois aux femmes et aux hommes dans les mythologies car elle se veut être généreuse et frivole à la fois. Dans *Femmes qui courent avec les loups*, elle est liée au rejet des femmes dans les sociétés patriarcales.

²⁰ Milagros Palma, *Op. cit.*, p. 127.

²¹ Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux, Figure de l'Autre en Grèce Antique*, Paris, Hachette Littérature, 1998, p. 22.

²² *Ibidem*.

D'ailleurs, la « louve » est le nom que l'on a souvent donné aux prostituées : c'est au latin *Lupa* que se rattache étymologiquement le substantif *lupanar* (« la maison des louves »), qui désigne populairement la « maison close ». L'histoire de Romulus et de Remus, fondateurs de la ville de Rome, est l'illustration la plus connue de la portée symbolique de la louve en tant que signifiant maternel. Abandonnés dans les bois, ils sont recueillis par l'une d'entre elles qui les allaite. C'est une femme prénommée Acca Larentia, mère de douze enfants, qui apparaît dans les textes anciens et y est évoquée comme une prostituée puisqu'elle est surnommée *Lupa* :

*Les jours de fêtes qui lui étaient dédiés à Rome, les Larentalia, mettaient d'ailleurs traditionnellement les prostituées à l'honneur.*²³

Ce rapprochement entre la mère nourricière et la prostituée établit une résonance entre féminin naturel et féminin culturel à partir de deux images prêtées dans ce mythe à une même femme. Au moyen de cette double représentation, passablement négative pour encore beaucoup d'esprits, Pinkola Estés s'efforce subtilement de « brouiller » les étiquettes pour ne faire référence en définitive qu'à une seule instance : celle de la nature. La louve associée à la prostituée propose la vision d'une femme exclue de la vie familiale - dans les mentalités conservatrices - appartenant à une communauté de femmes (la maison close), ne suivant aucune règle énoncée par les lois religieuses et sociales. La définition du « sauvage » est ici construite par Pinkola Estés autour d'une représentation féminine libre, qui va et vient suivant son gré, suivant ses humeurs et sa propre volonté. C'est pour cela que l'on peut la trouver partout : elle détourne l'image de la femme réduite à une seule fonction, celle de la mère et épouse enfermée chez elle : elle devient le symbole de la forêt, de la rue, de l'extérieur du foyer.

Toute l'esthétique proposée pétrifie l'image du féminin et façonne sa représentation dans une seule voie qui semble évidente mais revêt les formes d'un idéal presque inabordable. On peut associer cette poésie voilée à une sorte de parure qui envelopperait une image unique de « la » femme et de ses représentations pour ainsi l'élever au rang d'icône. Ce voilage dissimule les femmes derrière des appareils culturels. Il devient à son tour un masque qui encourage le lecteur à fantasmer.

²³. *Encyclopédie des symboles*, [Knaur lexikon der Symbole, München, 1989], Paris, Librairie Générale Française, 1996, Coll. « La Pochotèque ».

Dans une recherche autour de la disparition, de l'isolement et du masque culturel, la performeuse Bérangère Lefranc s'est voilée sous une burqa durant un mois. Le but de cette transformation, totalement étrangère à sa propre culture, avait pour but d'« éprouver » le changement d'apparence, sans changer ses habitudes du quotidien. L'« artifice » du voile intégral était avant tout une façon pour elle de disparaître aux yeux du monde pour, de la sorte, se cacher, « se retrouver » avec elle-même. Dans un journal intitulé *Un voile. Un certain moi de Juin* et publié à la suite de cette expérience, Lefranc révèle :

*Je veux juste exister, déjà pour moi-même, me découvrir par l'absence [...].
Je ne cherche pas à convaincre, j'aimerais me trouver.*²⁴

« Se voiler » était pour elle synonyme de disparition. Cependant, cette « absence » s'est révélée paradoxalement être une « représentation permanente » dans Paris, une coupure sociale et un frein à ses habitudes. C'est en tentant de survivre à sa nouvelle mutation, en s'adaptant à son nouveau masque culturel que cette femme s'éloigne d'elle-même au lieu de se reconnaître. Ainsi, la chaleur lui inflige une perte de poids considérable ainsi que des problèmes cutanés et de nombreuses contraintes pour se déplacer (en vélo par exemple). Son image-corps mute par le port de ce voile qui dépose, physiquement et socialement, une distance concrète avec chacun de ses usages au quotidien. Elle « espionne » le monde d'un œil extérieur et cette « désincarnation » est vécue, curieusement, comme une violente confrontation avec la réalité. En recherchant l'absence, le voilage, la disparition, Bérangère Lefranc dévoile, d'une certaine façon, les limites entre nature et culture(s). D'une manière formelle, la performance de Lefranc transpose ce que Pinkola Estés symbolise par son écriture : en voilant ses expressions, Pinkola Estés tente d'intégrer le plus de cultures et de langages possibles, et ainsi elle s'efforce de se faire comprendre de tous. De la même manière, Lefranc porte un voile afin d'apporter une neutralité à son existence sociale, dans le but de disparaître, de se faire oublier pour mieux se retrouver avec elle-même. Les bases d'expression (langage et corps) utilisés par ces deux femmes sont des instruments essentiels à la culture et ceux-ci ne peuvent être neutres quand ils sont immergés dans un contexte particulier. Les parures stylistiques que revêtent le langage ou le corps personnalisent autant qu'elles désincarnent.

²⁴.Bérangère Lefranc, *Un voile. Un certain moi de Juin*, Journal, Paris, Michalon Éditions, 2009, p. 10.

Dans *Le Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir parle de la relation entre la femme et la nature. Pour elle, la fonction de parure a une volonté de sacraliser la femme et de l'élever au rang d'idole :

Idole équivoque : l'homme la veut charnelle, sa beauté participera à celle des fleurs et des fruits ; mais elle doit être lisse, dure, éternelle comme un caillou. Le rôle de la parure est à la fois de la faire participer plus intimement à la nature et de l'en arracher, c'est de prêter à la vie palpitante la nécessité figée de l'artifice. La femme se fait plante, panthère, diamant, nacre, en mêlant à son corps des fleurs, des fourrures, des pierreries, des coquillages, des plumes ; elle se parfume afin d'exhaler un arôme comme la rose et le lis : mais plumes, soie, perles et parfums servent aussi à dérober la crudité animale de sa chair, de son odeur.²⁵

Pour Simone de Beauvoir, l'utilisation de la nature en vue d'appuyer la représentation de la féminité est une ruse pour contraindre l'image du féminin à se plier à toutes formes de désirs masculins. La nature est présente dans les attributs des femmes mais demeure un appareil contrôlé qui veut immortaliser l'image de la femme pour en faire une icône. Cette sublimation de la figure féminine et de ses attributs façonne une image sacrée et intouchable. Tout comme dans l'œuvre d'Ana Mendieta et l'écriture de Pinkola Estés, elle se divinise. Néanmoins, à l'inverse de ces deux dernières, le corps des femmes chez Beauvoir est un terrain où la Nature est contrôlée. Symboles de servitude, les ornements traduisent l'asservissement de la féminité. Aussi, l'esthétique imagée de Pinkola Estés peut-elle conduire à fantasmer le réel plutôt qu'à le comprendre.

Toutefois, cette illusion de la féminité est double à tous les niveaux : à la fois femme et animale, humaine et déesse intouchable, à la fois universelle et singulière... C'est aussi une part d'elle-même qui semble présente au quotidien mais qu'il faut aller chercher au fond de soi. Les lectrices se retrouvent voilées et ce voile enrichit le désir de leur quête. Tout le langage esthétisé de Pinkola Estés permet de maintenir en haleine l'ambition de trouver quelque chose. Il est intéressant de relever à ce propos que, pour Paul Schilder, « *l'effet esthétique consiste dans le fait que des désirs y sont provoqués, mais non satisfaits* ». Ce qui conduit Schilder à ajouter : « *Les expériences esthétiques sont inachevées et même, ne sauraient être achevées.*²⁶ » Le désir suscité peut rester en suspens et ainsi donner au spectateur une vision presque mystique. L'œuvre permet

²⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1986, Coll. « Folio », p. 90.

²⁶ Paul Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968, p. 279.

d'élever notre rapport au monde dans une dimension spirituelle car elle convoque des émotions qui relèvent de la quête intérieure. C'est en tous cas ce que soulève le travail de FraiseVinyl. Artiste performeuse, elle met en scène des femmes dans ses installations qui demeurent dans une attente qui semble éternelle. Le spectateur est en contemplation, totalement immergé dans l'installation, il est impuissant face au caractère sacré que revêtent les silhouettes féminines. La plupart du temps, ces femmes n'ont pas de visage : la face voilée par un jupon, elles incarnent différentes divinités sans nom ni spécificité. Elles flottent, se pavanent et ondulent dans un monde qui semble en suspension. Les invitations à goûter des sucreries ou à boire certaines boissons font partie de l'expérience esthétique que propose l'artiste. Ainsi dans la performance « Délicieuse frustration » présentée au Mic Mac Motel en Janvier 2009 à Toulouse, elle proposait un buffet. Celui-ci était disposé sous un parquet sur lequel le public marchait. À certains endroits, des trous laissaient entrevoir sous le plancher sa présentation éclairée et disposée autour d'une jeune femme habillée en poupée, le jupon relevé et une pomme croquée dans la main. Sur sa petite culotte était brodé, en lettres dorées, le titre de la performance. Milk-Shake, pâtisseries, viennoiseries et fruits ornaient la silhouette de la performeuse. À une hauteur d'environ cinquante centimètres, le public était invité à se servir à l'aide de longues cuillères et de pailles qu'ils devaient passer par les trous. Les délices proposés étaient difficiles à attraper, mais une fois atteints, ils se révélaient en réalité salés et étaient par conséquent recrachés aussitôt ou presque : FraiseVinyl convie explicitement à une improbable « saisie » de la féminité parce que déceptive. Au moment où l'on pense l'avoir approchée, elle s'enfuit. Elle est inabordable et, malgré ses airs enfantins, elle demeure une image archaïque. On peut souligner une résonance entre les figures féminines de FraiseVinyl et la croyance en l'existence des cohortes de la nuit qui, au Moyen Âge, était très répandue : les âmes de femmes flottaient et mangeaient le repas que les populations leur avaient laissé en guise d'offrande ; elles s'arrêtaient dans les demeures la nuit et se sustentaient. Chez FraiseVinyl, ce sont les spectateurs qui viennent dans le monde de ces créatures et se restaurent. Cependant, dans cette tradition, l'inverse était proscrit : quiconque mangeait le repas d'une âme errante partait avec elle sur le champ. Cette coutume était très respectée, jusqu'à ce que l'église y mette un terme. La table dressée pour les morts portait le nom de « Table des

âmes ». D'après Claude Lecoûteux, si les visiteuses étaient satisfaites des nourritures offertes, elles apportaient à la demeure « *prospérité et fécondité*²⁷ ».

Les performances de FraiseVinyl conservent des restes de ce culte païen rendu aux ancêtres. En offrant au public de la nourriture difficilement atteignable et immangeable, l'artiste propose l'image d'une féminité déifiée qui se joue des mortels (les spectateurs). L'univers de FraiseVinyl peut sembler sophistiqué mais il n'en demeure pas moins sauvage car il échappe au contrôle de sa domestication par l'homme.

L'aspect esthétisant des représentations féminines chez Pinkola Estés s'accompagne d'un effet de suspension du temps. Les mises en œuvre pour élever la conscience et lui donner une profondeur d'existence s'appuient sur le vécu de l'auteure et son propre « savoir » du monde mais surtout sur une stratégie poétique. Ainsi, de la femme à la louve, de la réalité au monde métaphorique de la psyché, de la vie réelle au conte, les représentations interviennent pour soulever des questions, des doutes, des images. Elles ouvrent une voie que l'auteure annonce comme étant la clé d'une liberté mais entretiennent un cadre autour de l'image du féminin qui l'éloigne explicitement de celui de l'homme. Le courage, la colère, les angoisses... Toutes les caractéristiques qui pourraient réunir des attributs non sexués sont décrites du côté du féminin et perpétuent d'une certaine façon une scission entre les deux sexes. Pour elle, ces traits de caractère sont spécifiquement culturels et dépendent d'une histoire des femmes. Paradoxalement, par son écriture, elle invite à creuser les symboles, les images. Elle engage à aller voir « de l'autre côté » afin de ne pas laisser les apparences guider les choix de chacune. Elle s'appuie essentiellement sur un genre littéraire qui existe depuis longtemps et qui construit dès l'enfance une base culturelle : le conte. Celui-ci guide l'imaginaire et peut, par sa force et sa richesse, être une source de questionnements contribuant, néanmoins, à élaborer une « vérité » spécifique à chacun-e. Le naturel du féminin ne peut tromper les apparences, selon Pinkola Estés, car il détient cette « vérité ». Vérité en hébreux (« HèMèTh ») signifie « ce qui n'est pas oublié ». La « vérité » par définition vient d'une tradition de parole et de culture et évoque, en ce sens, une introspection vers des valeurs propres à soi-même. Pour connaître la vérité, il faut un témoignage, un enseignement : Clarissa Pinkola Estés se propose de témoigner en « couvrant » les

²⁷. Claude Lecoûteux, *Op. cit.*, p. 21.

images du féminin et en les portant vers/à un embellissement qui les sacralise. En passant par l'imagination, elle élève les représentations et les oriente vers la création. Elle incite à se reconnaître à travers des symboliques, tout comme certain-es plasticien-nés. Cette identification permet à la fois d'affirmer sa propre identité mais aussi de la perdre. Ainsi, proposer une représentation de la féminité serait, du côté de la littérature comme du côté des arts plastiques, se risquer à une interprétation singulière. Orientée vers le sacré, le langage de Pinkola Estés contraste fortement avec l'intention première de l'auteure, qui serait de faire prendre conscience aux femmes de l'importance de leur place au sein du monde (réel). Au lieu de cela, elle propose un exil, une fuite vers le sacré. Il n'en est pas moins un moyen de résister car, en perturbant la lecture par ce mouvement de bascule, Pinkola Estés introduit des signes qui interpellent nature et culture et brouille la piste principale du retour au naturel pris au sens littéral.

b. De la louve à la chienne : l'extrême féminin chez Desportes

En 2006, en France, Virginie Desportes écrit *King Kong théorie*, quatorze années après la rédaction par Clarissa Pinkola Estés de *Femmes qui courent avec loups* et sa parution aux États-Unis. Articulé en sept chapitres, cet essai propose une réflexion autour d'une problématique taboue, celle de la sexualité féminine. En alimentant son argumentation d'éléments personnels et autobiographiques, l'auteure réfute les discours moralisateurs concernant le viol, la prostitution et la pornographie. Ce livre prolonge une réflexion stylistique et revendicative que l'on retrouve « immergée » dans ses romans. Il est vrai que, de *Baise-moi* à *Apocalypse Bébé*, Desportes énonce une virulente et acerbe critique sociale à travers ses personnages et son univers diégétique. Le corps de ses héroïnes y est exhibé, sans pudeur. La volonté de l'écrivaine est, par le biais d'un langage et d'attitudes, de démolir symboliquement le système en focalisant son propos sur la place limitée dont les femmes disposent en son sein, et sur celle qu'elles conquièrent en dehors des schémas que le patriarcat leur impose. Aussi campe-t-elle ses héroïnes de la même façon que la littérature occidentale représente ses héros, tant sur le plan de la brutalité que des comportements dits « explicites ». Il est intéressant de noter que, d'une manière totalement différente de celle de Pinkola Estés, Desportes propose aussi sa propre définition du féminin. La louve, animal sauvage

totémique féminin ne peut exister chez Desportes car les femmes ne demeurent pas aussi libres que chez l'auteure étasunienne : elles dépendent d'un système social et politique et se construisent avec lui. Aussi, avec Desportes, la louve, symbole de liberté, devient-elle une *chienne*²⁸ domestiquée par l'homme, revêtant un double sens à la fois ironique et réaliste. Sa définition du féminin ne renvoie pas à une vision poétique des femmes prônant une intériorité mystérieuse ni une quelconque quête archétypale. Elle suppose avant tout un comportement « explicite », associé à un présent immédiat où il s'agit de tout montrer, de tout ouvrir, afin de s'armer et de renoncer une bonne fois pour toute au fantasme de « l'éternel féminin ». Ce faisant, Desportes attribue à ses personnages féminins des comportements extravertis qui interrogent les limites entre comportements dits « virils » et comportements dits « naturels ».

King Kong théorie cristallise la pensée de Desportes car, par sa dimension autobiographique, ce texte accentue ce qu'elle avait déjà brillamment mis en œuvre dans ses histoires.

Baise-moi par exemple est un livre qui met en scène de nombreux points abordés ultérieurement dans *King Kong théorie*. Il est son premier roman. Les héroïnes de Nadine et Manu permettent à Desportes de déconstruire la féminité qui se voudrait soumise aux règles imposées par le patriarcat. Aussi, en les « démarquant » de ce système par l'extrême violence de leurs comportements, Desportes propose un autre modèle féminin qui, en se laissant aller aux pulsions et à des comportements « naturels » face au regard des autres, questionne les représentations féminines au sein de la société.

Nadine est une femme qui se prostitue occasionnellement, vivant avec une colocataire qu'elle déteste. Manu, une actrice pornographique, vit dans une cité. Les deux femmes vont construire une relation amicale qui les amène à commettre des actes meurtriers à l'encontre des gens qu'elles rencontrent. Leur barbarie est motivée par leur écœurement envers le système et les valeurs moralistes occidentales. Les deux femmes ont amorcé leur marginalisation avant même de se connaître et de verser dans la brutalité. La prostitution, pour Nadine, est un moyen d'être libre et indépendante. En gagnant son argent, en gérant ses tarifs, en ne faisant aucun compromis avec ses clients,

²⁸ Ici « chienne » sera pris dans les deux sens du terme : à la fois au sens propre de l'animal mais aussi au sens figuré et familier d'une femme immorale et sans retenue.

elle organise son activité professionnelle à sa façon et s'autorise une autonomie bien plus large que si elle travaillait pour un patron. Manu également ne dépend de personne pour l'argent et sa subsistance. Actrice pornographique, elle rejette le système patriarcal en choisissant de ne pas essayer de cacher l'exercice de ce métier. Ce faisant, elle remet en cause l'image dégradante et le préjugé d'immoralité attachés aux femmes assumant leur sexualité et l'exhibition de leur corps, cette vision convenue contribuant à les maintenir dans la retenue par rapport à leurs pulsions et à limiter leur liberté. Despentès réduit à néant cette conception résignée des femmes en faisant de Nadine et de Manu deux héroïnes libérées du poids de leur corps, en raison de leur travail respectif.

Un autre de ses livres récuse ce stéréotype construit par l'éducation et entretenu par les instruments de communication et d'information : il s'agit de son roman *Les Chiennes savantes*. Ce récit décrit l'univers d'un peep show et les relations entre les femmes et les hommes qui y travaillent. Un jour, un meurtre y est commis, l'une des danseuses y est assassinée. Tout le monde pense qu'un homme est à l'origine de ce crime. Le suspense est maintenu jusqu'à la fin du roman où l'on découvre que c'est en réalité une autre femme. Le portrait cru du féminin est, pour Despentès, un moyen de libérer les femmes de la fragilité et de la (fausse) douceur qu'on leur impose au quotidien.

King Kong théorie atteste l'appartenance de Despentès à la mouvance punk. L'idéologie de ses romans récuse les symboles de la domination. Un double déchiffrement du réel positionne Despentès dans un engagement radical : du côté des féministes pro-sexe et aussi des actrices de la scène punk des années 1980.

La sous-culture punk a d'abord été un phénomène réactionnaire (au sens étymologique), qui a remis en question la vision du monde véhiculée au nom de la culture au profit de la seule classe bourgeoise. Pour Dick Hebdige, « [c]ertains groupes sociaux ont plus d'influence, plus d'opportunités de dicter les règles et d'organiser le sens, tandis que d'autres occupent une position moins favorable et ne disposent pas à un même degré du pouvoir de produire et d'imposer leurs définitions du monde²⁹ ».

En choisissant de parler « pour sa classe » et « pour son sexe », Despentès propose un questionnement social et politique et proclame une contestation radicale de l'ordre hétéro-normé. Le projet politique, inspiré de la communauté anticonformiste punk

²⁹. Dick Hebdige, *Sous-culture, le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008, coll. « Zones », p. 18.

détourne les symboles et les expressions de l'oppression pour la combattre. Les gestes, toutes les formes d'expression ont un sens dans une communauté subalterne et Desportes ne prive pas son style littéraire de ces signes qui symbolisent avant tout le rejet des codes de la pensée dominante occidentale, dirigée par les hommes et la bourgeoisie. Afin de donner à ses personnages une place dans la diégèse en conformité avec ce qu'elle pourrait être dans le monde réel, elle s'inspire de sa propre expérience. Cette démarche est emblématique car les acteurs de l'idéologie punk rejettent toute forme d'idéal ou d'idole et ne calquent leur identité sur personne d'autre qu'eux-mêmes. *King Kong théorie* le confirme : son travail de strip-teaseuse en peep show ou de prostituée donne à ses personnages une grande justesse. À travers eux, elle préserve sa position radicale et peut, par le roman, introduire dans la littérature la peinture de phénomènes sociaux qui viennent appuyer son propos politique. Affirmer son existence en attirant le regard outré de l'autre est une manière de le repousser par la provocation, l'un des premiers symboles punk. C'est aussi une manière de s'armer des mêmes arguments que son adversaire pour pouvoir l'annihiler : une façon de briser avec ironie les apparences et les stéréotypes imposés. De cette façon, les pulsions sont propulsées vers l'avant et les comportements adoptent une part « animale » totalement assumée, à ceci près que cette forme n'est ainsi que parce que les comportements sociaux « classiques » sont au quotidien perçus comme « naturels ». Selon Dick Hedbige, l'idéologie est une structure de pensée qui échappe à la conscience. On ne peut pas la distinguer de la vie quotidienne tant elle est imprégnée dans les individus et informe leurs agissements et réactions. Pour les héroïnes de *Bye Bye Blondie*, de *Baise-moi* ou de *Les Chiennes savantes*, chaque geste et chaque réaction reflètent l'idéologie de son auteure. Elles élaborent, par le biais de leur intrusion dans le monde littéraire (dominé par les hommes, à l'image de la société réelle), une stratégie de diffusion de leur actes en tant que faits « naturels », donc appartenant à ce que, dans son ouvrage *Mythologies*, Roland Barthes estime être une « *idéologie anonyme* », c'est-à-dire une idéologie infiltrée à tous les niveaux de la vie quotidienne :

La France tout entière baigne dans cette idéologie anonyme : notre presse, notre cinéma, notre théâtre, notre littérature de grand usage, nos cérémoniaux, notre Justice, notre diplomatie, nos conversations, le temps qu'il fait, le crime que l'on juge, le mariage auquel on s'élève, la cuisine que l'on rêve, le vêtement que l'on porte, tout, dans notre vie quotidienne,

*est tributaire de la représentation que la bourgeoisie se fait et nous fait des rapports de l'homme et du monde.*³⁰

Le roman permet à Desportes de « naturaliser » son idéologie, de l'impliquer directement dans l'univers du texte et ainsi de dévoiler un autre féminin, passé sous silence par beaucoup d'autres auteur(e)s ou par les médias. Si chaque structure idéologique « manœuvre » pour véhiculer ses intentions, Desportes n'hésite pas à employer sa propre sous-culture. Finalement, l'incitation de Desportes à vouloir « *tout foutre en l'air* » (KKT, 145) ne semble pas si simpliste que cela : elle est structurée par un langage, des symboles et un discours.

Les philosophes cyniques dans la Grèce Antique cherchaient à repousser de la même manière, les limites des conventions sociales établies afin de pouvoir s'en extraire. Les punks ont, dans les années 1970-1980, repris certains codes que les cyniques avaient déjà mis en place à leur époque, pour détruire tous les signes considérés comme « naturels » véhiculés par la culture dominante. Leurs métamorphoses deviennent « contre-nature » et participent à la déconstruction de la normalisation que le système tentait de perpétuer. C'est ainsi que ces philosophes se disaient prendre la liberté de laisser parler leur corps quand celui-ci devait s'exprimer à l'image de l'animal. Ils se considéraient comme des hommes en accord avec leur nature et par conséquent avec la Nature. En ce sens ils étaient proches d'une certaine façon des stoïciens. Cette forme d'impudeur provocante avait pour but de transgresser les règles au même titre que de poser un questionnement social et politique. Pour élaborer leur conception, ils avaient pris pour exemple l'image du chien (« *cynique* » est un dérivé grec de « *kunos* » qui signifie « *chien* »). L'animal avait une connotation négative, son rapprochement avec l'homme rabaissait ce dernier avec ironie et impudence : domestiqué depuis le paléolithique, le chien est une figure de docilité et de soumission. Les cyniques ne voulaient pas pour autant devenir des chiens mais ils jouaient à le devenir, ils « performaient » le chien. De la même manière, dans son passage sur la prostitution, Desportes explique qu'elle « joue » la féminité :

Finalement, aucun besoin d'être une mégabombasse, ni de connaître des secrets techniques insensés pour devenir une femme fatale... il suffisait de jouer le jeu. De la féminité. (KKT, 64)

³⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1970, coll. « Points », p. 227.

La *chienne* est pour Desportes ce que le *chien* est pour Diogène de Sinope : un animal totémique jouant sur une double lecture, moteur d'une critique et d'un mode de vie aliéné par le système. Dépendant de son maître pour boire, manger ou se reproduire, le chien des cyniques est un symbole de servitude au sein du système, autant que la *chienne* pour Desportes qui est une image du féminin construite par l'homme. Desportes exprime par la *chienne* une féminité esclave d'un système machiste, ayant pris conscience de cette réalité :

Après plusieurs années de bonne, loyale et sincère investigation, j'en ai quand même déduit que : la féminité, c'est la putasserie. L'art de la servilité. On peut appeler ça séduction et en faire un machin glamour. Ça n'est qu'un sport de haut niveau que dans très peu de cas. Massivement, c'est juste prendre l'habitude de se comporter en inférieure. (KKT, 126)

Le message des cyniques était le suivant : si l'on me considère comme un chien, alors je serais ce chien et me conduirai comme tel, de la même manière que Desportes a pris conscience de l'impact culturel de la féminité et en joue pour en tirer profit économiquement, à travers l'industrie du sexe. Cette position dénonce dans un premier temps une prise de distance évidente avec la culture. Dans la société, ce qui est permis à l'animal ne l'est pas nécessairement pour les hommes car leur nature diffère. Les débordements sexuels, par exemple, sont des attributs que l'on accorde plus facilement aux animaux qu'aux hommes, puisque l'homme se doit d'être raisonnable. L'image du chien pour les cyniques reflète ainsi une volonté de transformation, une arme qui nie que le comportement de l'homme peut être « raisonnable » quand celui-ci rejette ses propres besoins. Or, se conformer à sa propre nature ne signifie pas se comporter comme un animal. Selon Diogène, il n'y aurait aucune honte à se livrer à l'étreinte sexuelle sur la place publique ou à se masturber ouvertement. Pour les cyniques, les besoins les plus naturels sont les plus exigeants pour l'homme :

Le plus haut degré d'humanité réside dans la chiennerie. Autrement dit, la capacité de consolation, qui est peut-être la plus belle vertu humaine, coïncide avec une attitude chienne : laisser parler son corps dans ses activités les plus déshonnêtes au regard de la prétendue civilité.³¹

Dans notre société, se laisser aller à des attitudes « naturelles » en public est impensable. C'est pourquoi, chassée d'Allemagne, Nina Hagen a, en 1979, exploité cette provocation sous les yeux des téléspectateurs autrichiens, en se livrant

³¹. Michèle Clément, *Le Cynisme à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz S.A, 2005, p. 12.

explicitement à des techniques de masturbation féminine : action symbolique, mêlant à la fois provocation et pulsion naturelle. La sexualité reste un domaine qui, dans les inconscients comme dans les cultures, est fortement lié au sacré. En Occident, la sexualité féminine demeure toujours sous l'emprise d'une mentalité. C'est pourquoi, chez Desportes, elle est inséparable d'une représentation qui offre une prise de liberté et permet l'*empowerment*³² des femmes. En présentant des héroïnes décomplexées sur le plan sexuel, elle redonne au corps féminin son pouvoir d'existence en lui ôtant son masque social. Nadine par exemple est une jeune femme qui se masturbe très souvent, sans se cacher. Elle regarde de nombreux films pornographiques, attitude que l'on attribue plus facilement aux hommes, les femmes étant considérées comme les « objets » de convoitise dans ces films :

- *Tu vas jamais au cinéma ? Tu regardes jamais la télé ?*
- *Non. Que des films porno. Le reste, ça me fatigue. J'ai vu Gone with the wind quand j'étais môme, je crois pas avoir vu d'autre film en entier.* (BM, 103)

À notre époque, de nombreuses femmes regardent des films pornographiques et assouviennent leurs pulsions masturbatoires à travers ce cinéma fait par des hommes et « réservé » à un public masculin. Desportes soutient que les femmes peuvent - et doivent - aussi « expliciter », revendiquer et exhiber leur sexualité, contrairement à ce que les médias et l'éducation entretiennent : « *Je suis une fille, le domaine du sexe hors couple ne m'appartient pas* » (KKT, 70), dit-elle ironiquement pour dénoncer ce stéréotype. Séverine, la colocataire de Nadine ne fait pas partie de « ces » femmes :

Pour Séverine, le générique « fille comme ça » résume correctement ce qui se fait de pire dans le genre humain. (BM, 9)

Dans l'attente de se marier, cette jeune femme adopte tous les signes d'une féminité plus « classique », alliant conformisme et soumission. C'est pourquoi Nadine l'assassine, avérant à travers ce meurtre le désaccord de l'auteure avec les codes conventionnels. Séverine est à ses yeux un symbole d'aliénation conforme au système qui « *traque le corps avec une vigilance guerrière* » (BM, 8), elle ne dissimule pas son profond dégoût pour la pornographie et ne tient sur les relations humaines et le sexe

³².Se traduit en français par l'« autonomisation » d'un individu. Il s'agit de son pouvoir d'agir face à une stigmatisation qui peut l'enliser dans une précarité sociale et des violences quotidiennes. Ce terme est utilisé par de nombreuses féministes américaines qui se battent pour l'égalité des droits, notamment les travailleuses du sexe.

qu'un « *discours complexe et rempli de contradictions non assumées* » (BM, 9). Le mariage y est équivalent à la prostitution dans la mesure où celui-ci permet à certaines femmes d'être entretenues par leurs maris. Néanmoins Desportes se met à la place des hommes dès les premières lignes dans *Baise-moi* et s'arme directement avec un comportement plus « naturel » que celui de Séverine, qui semble être frustrée et s'auto-flageller :

Elle s'acharne à croire que le garçon qui l'a grimpée la semaine passée va se manifester. Mais ce garçon n'avait pas l'air stupide et il est peu vraisemblable qu'il le fasse. (BM, 8)

Représenté comme un être naturellement sexué, l'homme s'oppose au puritanisme de Séverine qui représente la « *prétention* », « *l'égoïsme* » et la « *banalité* » (BM, 9) du discours bourgeois. Les deux s'opposent et l'on comprend qu'entre Séverine et Nadine l'écart creusé concerne les valeurs culturelles et non leur sexe :

Elle entretient donc la personnalité comme elle entretient l'épilation du maillot, car elle sait qu'il faut jouer sur tous les tableaux pour séduire un garçon. (BM, 10)

Nadine sait que la séduction et l'« entretien » de la féminité n'est qu'une histoire d'argent. Elle a décidé de s'en servir en dehors des valeurs dominantes pour ne dépendre que d'elle-même :

Ce qui gêne la morale dans le sexe tarifié n'est pas que la femme n'y trouve pas de plaisir, mais bien qu'elle s'éloigne du foyer et gagne son propre argent. La pute, c'est « l'asphalteuse », celle qui s'approprie la ville. (KKT, 78)

L'image de la chienne est prise au pied de la lettre, c'est *celle qui s'approprie la ville*, la femme qui erre, certes dans le milieu urbain, mais qui gagne du terrain sur le territoire de l'homme puisqu'elle n'est pas enfermée. L'espace de la rue est un espace public, qui marque l'appartenance de Desportes à une sous-culture ne reconnaissant pas le principe et le droit de propriété, ce qui la singularise encore davantage de la classe bourgeoise en la séparant fondamentalement d'elle. Ainsi, depuis des millénaires, l'homme domine territorialement tout ce qu'il peut : de la chrétienté moyenâgeuse où il s'appropriait l'espace « sauvage » pour mieux contrôler les croyances des païens, en passant par les colonisations et jusqu'à la dévastation des forêts... Examiner la place de l'homme occidental dans le monde, c'est toujours, et à toutes les échelles, soulever une question

de territoire. La chienne, en tant que symbole animal, est aussi « territoriale » : elle circule dans l'espace et défend son « domaine » individuel. Quant à la ville, elle est exploitée par les minorités communautaires. Aussi Desportes propose-t-elle aux femmes de s'identifier fièrement à cet « animal » afin de jouir de la liberté dans l'espace public plutôt que dans un foyer. Elle contredit l'idéologie dominante qui voudrait que celles-ci trouvent leur « épanouissement » en se contentant de leur rôle de mère ou d'épouse³³. Le territoire que la chienne défend permet d'associer la ville à un univers animal et de retrouver une certaine « sauvagerie », dans le sens païen du terme : la femme s'éloigne du domicile familial pour ne plus rentrer dans la case « mère » par défaut car ses valeurs sont fièrement « immorales ». Elle sort, elle boit, elle ne dépend de personne, elle commet même des meurtres, si elle en a décidé ainsi. Elle fait partie intégralement du monde dit « masculin » parce qu'elle a rejeté les contraintes liées à son sexe. Viriliser la femme est un moyen de « naturaliser » ses comportements et d'armer son combat avec les mêmes motifs qui, d'ordinaire, fondent l'apologie des hommes.

Le territoire des femmes passe aussi par le territoire du langage : en récupérant symboliquement l'image de la chienne, image d'une femme immorale et sans retenue, Desportes s'octroie la subjectivité de celui qui la juge par cet adjectif négatif et annule ainsi son pouvoir de domination. Son style littéraire en témoigne : basé sur une volonté de se faire comprendre de tous mais surtout à travers le « sociolecte » d'une certaine classe sociale, Desportes écrit « comme elle parle ». Des expressions tirées du *verlan* et de l'argot sont « mobilisées » dans son œuvre. Le langage familier est une façon de diriger sa pensée et de « dire » son univers en restant du côté de sa classe sociale et en provoquant le milieu intellectuel, assimilé au milieu bourgeois. De cette façon, Desportes « casse le moule », n'attribuant au féminin aucune vision sublimée, autant pour ses héroïnes que pour elle-même : tout est montré, tout est ouvert, elle désacralise le corps en désacralisant les mots, intimement liés dans la littérature aux conceptions dominantes de l'ordre social.

³³. Il est important de noter que Desportes ne blâme en aucun cas les femmes qui se satisfont de leur rôle de mères et/ou d'épouses, mais cherche à élaborer une critique politique à l'encontre du système social. Voir l'article de Béatrice Précado « Déclarer la grève des utérus », publié dans le journal et sur le site de Libération le 17 Janvier 2014, URL : http://www.liberation.fr/societe/2014/01/17/declarer-la- greve-des-uterus_973661

L'expression linguistique occidentale est entravée par des tabous présentés comme universels, organisés dans une continuité stylistique définie par un certain « naturel » transparent qui délimite le monde de l'adolescence et celui de l'âge adulte mais aussi le monde féminin et le monde masculin. En violant ces codes et en faisant de ces oppositions une suite, Despentès engendre un effet de perturbation. Elle détourne des messages habituellement prohibés (comme la parole des prostituées souvent censurée) au travers d'une écriture romancée qui utilise expressions et termes empruntés à la « rue » ou aux paroles de chansons punks. Elle semble foncièrement située du côté de la provocation mais, malgré cette stratégie, elle questionne ce que Lévi-Strauss appelle « *le critère le plus sûr qui permette de distinguer un processus naturel d'un processus culturel*³⁴ » en faisant de la violation des règles une absence totale de règles. Par cette écriture charriant l'obscène et l'abject, le féminin ne se veut pas seulement exhibitionniste mais aussi naturiste car il se libère de toutes les emprises esthétiques, morales et sexuelles imposées par le système des hommes.

À l'image de Diogène qui joue le chien, Despentès défend la chienne et elle s'en sert comme d'une arme pour se placer du côté du masculin et en tirer profit.

Chez Despentès, la féminité n'est pas une mystérieuse déesse cachée dans le monde souterrain de la psyché ; la femme est brutale, sans pitié, elle ne se cache de rien. Elle affiche une forme de laisser-aller qu'on peut apparenter à un comportement masculin. Toutefois, Despentès ne se résigne pas à perpétuer le préjugé selon lequel une attitude farouche serait forcément à associer au masculin. La perspective que le « naturel » soit une façon d'être plus masculine que féminine est une éventualité qu'elle rejette au moment même où elle récusé la « féminité ». Celle-ci est une invention des hommes dont ils sont non pas les premiers mais les seuls à profiter : en mettant les femmes sur un piédestal, ils les contrôlent mieux.

Le « trop » qui s'extériorise des jeunes femmes de *Baise-moi* est une façon pour Despentès de souligner leur vide intérieur. Pour Mercedes Baillargeon, ce sont « [d]es personnages qui sont vidés de leur intériorité, comme étrangers à eux-mêmes et à ce qui

³⁴. Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la Parenté*, Paris, PUF, 1949, p. 9.

*les entoure*³⁵ ». Cette béance caractérise un certain contexte social dans lequel évoluent ces femmes mais surtout conforte l'inexistence d'une intériorité féminine. En proposant des femmes « *trop agressive(s), trop bruyante(s), trop grosse(s), trop brutale(s), trop hirsute(s), toujours trop virile(s)* » (KKT, 11), Despentès crée les conditions d'une inversion des stéréotypes masculins/féminin. Dans un article, Shirley Ann Jordan a réfléchi à l'impact subversif que peuvent avoir ces retournements dans le cadre d'une revendication féministe³⁶. Pour elle, les personnages répètent des actes déjà vus, ne proposent pas vraiment de nouvelles formes. Cette étude affirme que le féminin ne peut adopter des comportements « naturels » comme les hommes : les femmes, encore une fois, n'ont pas le droit de se laisser aller à de tels comportements. Pulsions, violences, sexualité sans pudeur et meurtres seraient pour elles une « répétition », une façon de se « rabaisser » au même niveau que les hommes. Or c'est toujours sacraliser et idéaliser l'image du féminin que de représenter la femme/les femmes autrement que comme un/des animal/aux naturellement égaux/le(s) à l'homme. Dans *King Kong théorie*, Despentès le souligne bien : le féminin est une construction politique. Sans ménagement, elle compare féminité et virilité pour conclure que les choses les moins contraignantes et les plus « marrantes » sont viriles, donc associées au masculin :

Mais boire : viril. Avoir des potes : viril. Faire le pitre : viril. Gagner plein de tunes : viril. Se tenir n'importe comment : viril. Ricaner en fumant des joints : viril. Avoir l'esprit de compétition : viril. Être agressif : viril. Vouloir baiser avec plein de monde : viril. Répondre avec brutalité à quelque chose qui vous menace : viril. Ne pas prendre le temps de s'arranger le matin : viril. Porter des fringues parce qu'elles sont pratiques : viril. Tout ce qui est marrant à faire est viril, tout ce qui permet de survivre est viril, tout ce qui fait gagner du terrain est viril. (KKT, 128)

Toutes ces caractéristiques, attribuées à l'homme, sont les traits principaux de ses héroïnes. Elles ne sont pas « viriles » par mimétisme, pour surenchérir avec l'homme et ainsi « répéter » du déjà vu, comme le conclut Shirley Ann Jordan. Elles ont un instinct de survie en elles qui leur donne cette marque de caractère à la fois pulsionnelle et provocatrice. Il est vrai que, comme l'avait souligné Simone de Beauvoir, de nombreux

³⁵.Mercedès Baillargeon, « Entre le péril et l'affirmation de soi : un jeu dangereux. L'abject dans *Baise-moi* de Virginie Despentès », article de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2007, <http://oic.uqam.ca/fr>.

³⁶.Shirley Ann Jordan, « Dans le mauvais goût pour le mauvais goût ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentès », article paru dans *Nouvelles écrivaines, nouvelles voies ?*, sous la direction de Nathalie Morello et Catherine Rodgers, livre numérique sur books.google.fr, p. 121.

éléments de la personnalité associés au courage, à la force ou à la vigueur sont des qualités considérés comme masculins. Du côté de la féminité, le dictionnaire propose une définition évasive, qui n'insiste que sur l'appareillage biologique de la femme. La définition propose : « *Dans le sens psychologique : Ensemble de caractéristiques différentielles admises à la femme, liées biologiquement au sexe.* » Les corps ouverts et sans pudeur de Desportes remettent la « féminité » dans son contexte physiologique, dépourvu de toute beauté intérieure ou d'apparence physiquement agréable. Si elle « ouvre » les corps, c'est pour bien souligner que l'intérieur de ceux-ci ne renferme rien de plus que de l'humain...

Nadine ne porte des jupes que pour travailler et les danseuses du peep show des *Chiennes savantes* semblent se servir de leurs artifices de féminité comme d'une moquerie à l'égard des hommes. Elles sont « *dégoulinantes de dentelles, empaquetées dans du vinyle* » (LCS, 74). La féminité au sens culturel est détournée de façon ironique, pour souligner une certaine aberration des fantasmes masculins :

Elle n'était pas vraiment jolie, pas au sens classique du terme. Teint brouillé, cheveux ternes, un peu grasse des cuisses, des hanches, du ventre... Quand on lui faisait remarquer, elle fusait tout entière en un rire sonore et sans trace d'amertume :
-Vous êtes fadas les filles, je suis bien assez bonne pour tous les porcs de la planète, pas besoin d'en faire trop pour leur coller la fièvre, et elle empoignait ses hanches à pleines mains [...]. (LCS, 17)

Desportes exploite la féminité comme la culture exploite les femmes. C'est finalement le masculin qu'elle détourne et dont elle se joue. Les talons aiguilles et le vinyle sont des « arguments » typiquement masculins, presque virilisants pour la femme. Cette contradiction enrichit les représentations féminines et dévirilise les corps masculins qui, eux, ne semblent pas être l'objet de désir dans les descriptions de l'univers diégétique de la romancière.

Les personnages de Desportes deviennent vides et afin de souligner ce « creux » intérieur l'auteure évoque leur obsession à vouloir remplir leur propre corps, afin de ne plus renvoyer la féminité qu'à un corps humain, qui mange, boit, vomit ou « baise ». Ainsi, Manu est une jeune femme boulimique, toujours prête à se remplir le ventre. Sexe, nourriture, alcool sont des stratégies pour combler un manque. Les descriptions permettent de visualiser les attitudes extraverties des personnages et les renvoient à des pulsions qui s'éloignent d'un comportement « raisonnable » :

Elle ouvre tous les paquets, en fout partout dans la voiture, plein dans sa bouche aussi, salé sucré confondus. Une certaine circonstance dans le n'importe quoi. Elle en fait trop systématiquement : trop de bruit, trop d'excitation, trop de vulgarité. (BM, 94)

Ces personnages féminins échappent aux conventions sociales et rejettent catégoriquement toute éventualité de rentrer dans un moule. L'intériorité féminine reste malgré tout un fantasme sans cesse convoitée par les hommes dans les romans, cependant, quand ceux-ci partent en quête de trouver quelque créature ou quelque « chose » pour se satisfaire, c'est toujours par la violence et l'assujettissement de l'autre. Aussi les femmes évoquent-elles souvent leur incompréhension face à ces comportements :

Elle se demande combien il mettrait pour lui voir les entrailles, qu'est-ce que les garçons peuvent bien s'imaginer que les filles cachent pour toujours vouloir les voir de partout ? (BM, 59)

Dans *Les Chiennes savantes*, la même question est posée. Pourquoi vouloir briser l'autre pour voir plus loin puisque c'est bien du corps humain qu'il s'agit et non d'une image fantasmée :

On passe notre vie à transpirer pour que des connards se branlent... Des enculés qu'on voit même pas. Et ça leur suffit pas, de nous réduire à ça, il faut qu'en plus ils viennent chez toi pour te regarder dessous la peau comment ça fait tes os... Il faut qu'ils nous aient jusqu'au bout... (LCS, 75)

Le fait de toujours vouloir voir « dessous » et de dépasser la limite de la peau est significatif de cette tendance à « outrepasser » le corps de l'autre, en tentant d'accéder à ce qu'il renferme, pour mieux le dominer. C'est également une façon pour Despentès de dire que l'assignation du corps féminin du côté du mythe conforte les écarts culturels entre les deux sexes et détourne les femmes de leur part sauvage. En désacralisant le féminin, l'illusion du corps sacré entretenue par les religions et par l'État est infirmée tandis que l'on rejoint ce que Pinkola Estés appelle « la femme sauvage ».

Bien que pour Pinkola Estés, cette part sauvage ne doit pas être confondue avec « son sens moderne, péjoratif, d'« échapper à tout contrôle », mais [implique d'être appréhendée] en son sens originel de « vivre une vie naturelle »... » (FCL, 22), celle de Despentès se sert justement du « péjoratif » pour élever les représentations : la résistance préconisée par Despentès est élaborée à partir d'une réécriture du mythe féminin.

Le viol est ainsi dénoncé comme étant « *le squelette du capitalisme* » (KKT, 50), une stratégie qui renforce le pouvoir d'oppression des hommes sur les femmes. Despentès « esquive » cette « prise de pouvoir » en refusant de jouer le jeu de la soumission du féminin pendant cet acte criminel. Lorsque Louise, l'une de ses héroïnes, se débat pendant un viol, le corps féminin devient un « territoire » que l'homme cherche à prendre et à conquérir :

-Tu te débats drôlement bien... tu sens ce que ça me fait, quand je sens que tu veux pas et que tu cherches à t'échapper, tu sens ce que ça me fait. Et je sentais bien qu'il bandait tellement dur que ça faisait comme s'il avait glissé un objet dans son pantalon. (LCS, 157)

Quand elle se fait violer, Manu de *Baise-moi*, elle, ne crie pas, ne se débat pas et déroute l'agresseur qui n'a finalement plus de pouvoir sur elle. Le combat ne se situe pas dans la défense d'une intégrité intérieure mais au contraire dans l'expulsion des valeurs culturelles conformes à son sexe. En rejetant ce qu'on lui a appris (avoir peur de l'homme et le montrer), elle réduit symboliquement l'oppresseur. Despentès le souligne dans *King Kong théorie* par l'intitulé du chapitre abordant ce crime : « *Impossible de violer cette femme pleine de vices* » (Titre extrait des paroles de la chanson « Antisocial » du groupe *Trust*). S'il n'y a rien à prendre, rien à voler ni à violer, c'est que l'intériorité féminine n'existe pas : elle est construite sur des valeurs morales et éducatives. Pour Despentès, tout est une question de choix ou de tempérament, en vue de retourner ou non à ses instincts primaires :

Il y a des hommes plutôt fait pour la cueillette, la décoration d'intérieur et les enfants au parc, et des femmes bâties pour aller trépaner le mammoth faire du bruit et des embuscades. C'est chacun son terrain. L'éternel féminin est une énorme plaisanterie. (KKT, 143)

Cette reconstruction de l'image du féminin interdit toute forme de victimisation. C'est la force première de *King Kong théorie*. Dévoiler et mettre à nu le féminin le débarrasse de ses contraintes sociales, offre une vision plus authentique de la réalité et déplace sa position sociale du côté du sexe dominant. Dans les romans de Despentès, le corps toujours décrit crûment, explicitement, est un corps extériorisé et « creux » ; un corps qui respecte sa part animale, considérée dans la société comme une part « masculine » ; un corps provocateur, exhibitionniste mais aussi et surtout un corps naturel, qui ne

renvoie à rien d'autre qu'à ses besoins physiologiques, loin de tous fantasmes. Il défie la frustration et encourage les pulsions. La « féminité » au sens culturel du terme n'existe plus : elle est rabaissée à la condition d'être chienne, au service de la masculinité. Cependant utiliser cette image pour en faire l'expression d'une identité a une valeur subversive. Aussi quand, en 1973, Annette Messenger brode sur des napperons des déclarations telles que « *Je pense donc je suce* », « *La femme est comme la châtaigne, belle au-dehors mauvaise au-dedans* » ou encore « *La femme est un être qui s'habille, babille et se déshabille* », l'artiste se joue-t-elle des catégorisations qui voudraient que le domaine intellectuel n'appartienne qu'aux hommes et que les femmes soient réduites au « devoir conjugal ». Elle s'empare de la broderie, activité « inhérente » à la culture féminine, comme média de création. Elle oppose son étoffe « *Je pense donc je suce* » au « *Cogito ergo sum* » de Descartes, en marquant une séparation nette entre féminin et masculin.

Les représentations féminines chez Desportes battent en brèche les stéréotypes classiques de la littérature occidentale. Les personnages semblent être provocateurs et volontairement violents mais ils sont élaborés justement dans l'optique de se défaire des rôles attribués tacitement aux femmes. C'est parce qu'ils s'appuient de façon concrète sur une idéologie qu'ils peuvent avoir une profondeur d'existence militante plus forte que ce qu'il en paraît au premier abord : ainsi, de la femme à la chienne, du monde romanesque à la réalité politique, les représentations brouillent les limites entre féminin et masculin. Ces images permettent de séparer nettement sexe biologique et genre social en emmêlant les pistes comportementales et culturelles. Le féminin se range malgré tout dans le sillage du masculin car il ignore les attitudes qu'on lui a léguées pour s'armer des mêmes pouvoirs que son oppresseur. Pour Desportes, ces traits de caractère sont spécifiquement naturels et définissent les êtres humains sans distinction de sexe. Paradoxalement, par son franc-parler et son style littéraire, elle compose une véritable stratégie politique et sociale basée sur un choix radical. Tout comme Pinkola Estés, elle invite à aller voir « de l'autre côté » afin de ne pas laisser les apparences guider nos choix et promeut un questionnement sur le passage de l'enfance à l'âge adulte.

C'est donc en faisant des femmes des êtres explicites et actifs que Desportes « éduque » ses lecteurs et ses lectrices en refusant de faire de ses héroïnes des sujets qui

cherchent à plaire, à se faire objet. Elles prennent leur liberté comme elles le peuvent, avec les moyens qu'elles ont. Elles ont quelque chose de « guerrier » en elles, quelque chose qui les pousse à refuser d'être assujetties, pour vivre pleinement, même si le système les aliène.

c. La Mascarade comme arme subversive

Pour camoufler, séduire et détourner cette évidence mortifère qui accompagne le corps féminin, de nombreux appareils, parfums, pierres, bijoux et tissus ont orné le corps des femmes pour le sublimer. À travers l'héroïne d'*Anatomie de l'Enfer*, son film sorti en 2004, Catherine Breillat parle de « voiles qui préfigurent nos linceuls ». Beauvoir, elle, a mentionné un processus de « pétrification » dans *Le Deuxième Sexe*, Roland Barthes « d'élément figé » en parlant de la strip-teaseuse « emplumée et gantée³⁷ ». Il y a dans ces descriptions l'idée d'une disparition du corps et d'une mort. L'ornementation, le maquillage et l'accessoire féminin répondent à un désir de regard. Ils seraient l'essence même de la contrainte infligée aux femmes. Ils voileraient leur corps et réveilleraient le désir de voir au-delà. Comme l'avance Didi-Huberman, dans une image ouverte, « [r]ien n'attire plus le regard qu'un voile, car le voile ne cesse de promettre, en l'irréalisant, le dévoilement³⁸ ». Le voir et l'être vu étaient, selon le théologien Tertullien, deux pulsions appartenant à la même catégorie. Pour lui, une femme exposée au regard était un « scandalum » :

Tertullien refuse aux vierges de montrer leur visage, il refuse même de regarder autrui, car regarder, c'est exhiber son regard : toute exposition au regard (publicatio) et tout échange des regards lui semblent relever, en effet, de la prostitution³⁹.

La parure serait l'instrument de la perte car elle éveillerait le désir de la chair. C'est pourquoi il est intéressant pour certaines femmes d'utiliser ce symbole à outrance pour sortir de cette vision phallogcentrique.

La féminité au sens culturel consiste à conditionner le corps sous la ritualisation et de ce fait le préparer à se faire image et seulement image. Nier l'évidence du corps qui

³⁷.Roland Barthes, *Op.cit.*, p. 148.

³⁸.Georges Didi-Huberman, *Op. cit.*, p. 103.

³⁹.*Ibidem*.

est putrescible, voilà ce que la représentation de la femme-objet semble vouloir entretenir. C'est l'apparence d'une poupée inaccessible, fantasmatique. C'est aussi l'illustration d'une icône sacrée. Publicités, téléfilms, films, romans, œuvres d'art... La représentation des femmes dans l'histoire est une histoire de ruse, de tromperie, de séduction et de mascarade. Proposer des surfaces lisses, propres, ou « la » femme ne fait pas un pli, pas une « tâche » est une façon d'exercer un contrôle continu sur sa liberté d'expression. C'est aussi une réduction de sa capacité à s'épanouir, à se sentir vivante. C'est d'une certaine façon la tuer : lui préférer une surface, lui confisquer sa chair, pour ne lui laisser qu'un corps façonné et intouchable. Il s'agit d'une construction sociale qui a fait l'objet de nombreuses études psychanalytiques. La surface à laquelle renvoie la parure féminine est une ruse pour elle-même autant que pour l'autre : une situation qui esquiverait l'angoisse de la mort, par l'écran qui favorise la surface glacée de l'image. Face à sa propre image sublimée, le genre féminin se construirait entre séduction et anxiété : une motivation pour rassurer l'autre sexe, le charmer et le conforter dans son rôle masculin. Selon la vision phallogcentrique de Freud, ce serait l'angoisse de ne pas avoir de phallus qui voudrait que les femmes tombent dans la mascarade. Ainsi, elles revendiqueraient une existence féminine par le manque qu'elles ressentiraient. Elles joueraient la comédie, simuleraient l'absence. Pour Joan Rivière, c'est une façon de transformer ce « n'avoir pas » en un bien désirable, un symptôme qui traite la vérité par le mensonge. D'après Judith Butler, la mascarade est l'essence du genre, c'est pourquoi elle devient pour Despentes, un véritable *empowerment*. Simuler l'absence devient une façon de se jouer de la mort : c'est une possibilité d'incarner cette « guerrière », cette « asphalteuse ». De la sorte, les femmes peuvent s'enrichir, provoquer et se renforcer avec une des seules « armes » qu'elles ont héritées de leur éducation. Elles redessinent l'iconographie féminine en extrapolant leurs atouts.

Cependant, il y a une différence nette entre l'incarnation de cette « *Wonderwoman* » et la contrainte quotidienne que certaines femmes s'infligent à « se voiler » sous les appareils. C'est l'écart entre le corps et la chair qui invite à réfléchir entre « *le corps pour-soi et le corps pour-autrui* », pour reprendre les expressions de Sartre utilisées par Isabelle Joly lors de sa conférence sur la phénoménologie du Moi-Peau abîmé, durant le colloque « La Figure du monstre » organisé en 2007 dans le cadre du festival Souterrain Porte IV à Nancy. Cette opposition entre ce que « je vis » et « ce

que je cherche à vivre » implique un questionnement autour de l'enveloppe charnelle et sa recherche de plaisir, mais aussi un rapport à l'image-corps qu'elle renvoie. Pour étayer son propos, Isabelle Joly s'appuie sur Sartre. Pour lui, ce que nous sommes passe en effet d'abord par le visible, donc par l'expérience du regard. La peau contient ce que nous sommes : « *Je suis vu/connu par moi et par autrui à travers une enveloppe charnelle qui révèle ce que je suis.*⁴⁰ » Ainsi la peau endommagée volontairement ne signifie pas la détérioration du Moi-Peau. Les pratiques sadomasochistes ainsi que les modifications corporelles le prouvent : entre mise en scène des corps et révélation de son Moi, l'usure et la dégradation ne peuvent porter atteinte au Moi-Peau. De la même façon avec le maquillage et les parures : il existe une différence essentielle entre s'approprier ces codes culturels et les subir au quotidien. L'un est de l'ordre de la prise de conscience tandis que l'autre perpétue la servilité que Simone de Beauvoir stigmatise comme un « *masochisme* ».

C'est alors que cette « *angoisse* » face à la mort, ce contrôle absolu du corps peut devenir un jeu de subversion provoquant. C'est une façon de désacraliser aussi cette mort symbolique de l'être femme, de lui rendre la vie à travers le spectacle, la mise en scène, la théâtralisation... C'est se jouer du système, s'affranchir des règles que de les rejouer, en s'annonçant comme image avant même de disparaître : une manière de se revendiquer déjà morte dans un monde où les femmes sont pourtant bien vivantes. Autrement dit, jouer la mascarade volontairement, c'est interroger les apparences.

Dans les années 1980 puis 1990, les artistes punks avaient déjà donné le ton, en réinterrogeant la représentation féminine au travers de leurs accoutrements. Blondie, Lydia Lunch, Joan Jett puis Courtney Love... Les femmes n'étaient plus ni le sujet des chansons, ni un objet de désir, ni associées à une image romantique, ni des groupies. Le punk était un « front de libération », une nouvelle figure pour la féminité. Artistes totales pour la plupart - comme Patti Smith - ces femmes ont ouvert une brèche dans la scène artistique et musicale jusque-là conduite par les hommes.

C'est sur ce ton de désinvolture et dans une idéologie déjà mise en place par cet engouement féminin extraverti que la communauté queer est apparue, induisant avec elle toute une théorie basée sur le concept d'auto-désignation, de construction genrée en opposition avec le sexe « naturel » d'un individu.

⁴⁰.Didier Manuel, *La Figure du monstre, Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, Coll. « Épistémologie du corps », p. 114.

Toutes les actions politiques du mouvement queer se revendiquent comme spectaculaires et carnavalesques... Elles marquent symboliquement l'existence des individus exclus de la norme sociale et revendiquent leur appartenance à une communauté construite sur cette exclusion. On passe d'une expérience sociale du sectarisme, d'une expérience subie, à une auto-proclamation individuelle comme fierté à part entière⁴¹. Cette revendication indique un choix d'appartenance et dénonce en même temps la norme sexuelle comme aliénante et cloisonnée. Les codes utilisés, comme le maquillage, les talons aiguilles et tous les stéréotypes liés à la féminité, deviennent des signes explicites d'une sexualité marginalisée. Associés à un comportement provocateur, ces symboles appartiennent au registre du vulgaire, du « *trop* » pour citer Despentès. Ils provoquent rire, répulsion ou fascination et permettent de renverser la représentation féminine tout en utilisant ses codes.

Le cabaret *New Burlesque* apparaît dans la lignée de cette théorie en tant que mouvement artistique féministe. Danseurs et danseuses se revendiquant comme performeurs pratiquent le strip-tease, dans un style humoristique, d'autodérision, et élaborent des *shows* à la lisière entre le contemplatif et le politique. Associé aux cabarets parisiens de la fin du XIX^e siècle et aux années 1950 qui marginalisaient le rock'n'roll et les danseuses tatouées, le *New Burlesque* naît aux États-Unis et revendique l'effeuillage comme action militante en lutte contre l'image du corps de « la » femme soumise aux canons de la minceur et de la chirurgie plastique. Le corps des danseuses rondes et tatouées rappelle celui des *punkettes* militantes et construit, avec la même énergie revendicatrice, une communauté de femmes jouissant des codes féminins en les exacerbant. Cet intérêt pour le spectaculaire et les danses sensuelles s'inspire aussi du monde du cirque. De nombreuses « foires aux monstres » étaient organisées à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. D'ailleurs, la thématique du cirque est fortement reprise par les groupes de punks car il propose des spectacles qui extrapolent l'idée de la fragilité de l'être et de sa puissance à surpasser la nature. En se déclarant fièrement différentes, « monstrueuses » par rapport à la norme, les femmes de cette mouvance ne cherchent pas à se plier aux règles, elles n'ont pas la moindre gêne et c'est ce qui fait d'elles des êtres « chaotiques » et « dangereux », du moins tout autant que les hommes...

⁴¹.Le mouvement queer sera abordé à la troisième partie.

Entre spectacles clownesques et *strip-teases* se construisent des représentations extrêmes du féminin. C'est à partir de cet extrémisme que l'on pourra (enfin) parler d'égalité avec les hommes. L'image féminine de la contrainte et de la séduction vient se heurter à l'image du clown : figure (la plupart du temps) masculine, elle symbolise la perte de contrôle par le rire (le maquillage déformant à outrance) et la dégradation sociale. C'est une façon de masquer l'identité sexuelle et de renverser les valeurs. Il s'agit également de pouvoir faire passer par l'humour et le grotesque de nombreuses idées politiques.

Le travail de Cindy Sherman est conduit avec une brutalité et une ironie similaires. Sa série d'autoportraits photographiques, intitulée *Clowns* et réalisée entre 2003 et 2004, reflète les simulacres que la société met en œuvre pour « voiler » et « recouvrir » les individus. Chez Sherman, la représentation des femmes passe avant tout par son propre corps. On peut même se demander si l'on peut continuer à parler d'« autoportrait », puisqu'elle se représente sans cesse sous de nouvelles identités et ne cherche pas à s'auto-représenter en tant qu'individu. De cette façon elle déconstruit son image. Elle ne nous entretient pas d'elle en tant que femme mais bien des femmes qu'elle incarne photographie après photographie. Le maquillage lui sert à dénoncer l'hypocrisie des fonctions et des rôles sociaux.

Le clown symbolise les faux-semblants, l'*alter ego*, les maux de l'inconscient. Il déstabilise les repères « sérieux » du quotidien pour venir avec violence imposer son rire. Il symbolise l'impureté et est souvent représenté comme un clochard. Son nez rouge rappelle le nez de l'ivrogne et l'étymologie apprend que « *clod* » signifie « paysan », « rustaud ». Il est, pour une femme, l'image même de la transgression par la vulgarité. C'est pourquoi il est une figure de liberté : il dépasse l'identité sexuelle de l'artiste et sa représentation extirpe l'image féminine de ses contraintes physiques et sociales. Par l'utilisation du grotesque, Cindy Sherman « explose » la représentation en lui « incorporant » une part de monstruosité (d'elle-même tout autant que du monde). Elle dérange les esprits car ses « images » et ses photographies s'éloignent au plus haut point de la féminité « rassurante », elle devient « freak ». Le grotesque fait figure de répulsion et le rire auquel le spectateur est confronté sonne faux. Se parer peut, par conséquent, devenir un outil subversif de contrôle absolu de soi et du regard de l'autre.

C'est tout l'enjeu du spectacle de cabaret burlesque, des concerts de Courtney Love ou encore des jeux de cirque du groupe *Bérurier noir*... Ces « événements », ces « manifestations » et ces « interventions » participent d'un même projet, celui de se jouer des codes, comme au carnaval, afin de les renverser. Ils permettent de rivaliser avec les regards et de capter l'attention au maximum.

L'œil devient le symbole du sexe et les femmes qui s'exhibent suscitent volontairement le coït symbolique interdit par Tertullien. Les spectateurs qui viennent les voir savent qu'ils vont « se rincer l'œil » en les regardant et qu'elles « éjaculeront » symboliquement dedans et sur eux. Elles possèdent des vagins au même titre que l'homme possède le phallus. Elles ont toutes le contrôle de leur corps et de leurs limites. C'est en cela qu'elles sont volontairement obscènes et « contre-nature » : elles se détournent de ce que l'Église a voulu en faire. Elles sont désirables, libres de s'exhiber et de rire de leur propre exhibition. Cette autodérision cherche à transfigurer les valeurs esthétiques et morales dites « naturelles ». Elle permet de rire de la norme pour dialoguer avec la limite de l'ordre et du désordre, et de questionner la « nature » à laquelle les conservateurs se réfèrent toujours pour justifier leur haine de la différence.

Le cabaret burlesque se situe à la lisière entre la danse et la comédie musicale. Le théâtre performatif qu'autorise le spectacle burlesque s'articule autour de cette construction féminine culturelle. La troupe *Velvet Hammer* aux États-Unis donne le ton, dans les années 1990, en proposant des corps féminins allant de la lilliputienne au travesti, de la femme opulente à la contorsionniste filiforme...

Leurs spectacles font écho aux exhibitions que des cirques comme le *Barnum* proposaient au XX^e siècle, tout en mêlant chorégraphies proches de celles que propose *Le Moulin Rouge* ou *Les Folies Bergères*. Chacune des danseuses est une figure caricaturée de la foire, du « monstre » au sens spectaculaire du terme. Elles incarnent la joie de s'exhiber, décomplexée des contraintes liées aux canons de beauté. C'est une façon de donner aux spectateurs une vision moins triste de la différence et de les encourager aussi à sortir de l'emprisonnement social fabriqué par l'éducation, les

médias et la publicité. C'est une résistance formée et explicitée à partir de la vérité des corps exhibés : sans mentir, les corps deviennent beaux car ils s'assument et affichent leur différence avec audace⁴². Ainsi, les « *freaks* », les danseuses exotiques ou les clowns symbolisent un choix politique, une force intrinsèque et une solidarité. Ils expriment l'altérité de l'être et sa capacité à renverser les valeurs. En troublant la lecture des genres et des sexualités, ces personnages à l'identité « décalée » par le costume et le maquillage invitent à repenser les apparences.

De la même façon, mais dans un registre bien différent, *Les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence* interviennent, depuis la fin des années 1970, partout dans le monde afin de lutter contre l'homophobie, la putophobie, la transphobie ; le VIH et les maladies sexuellement transmissibles⁴³.

C'est dans un but de conscience sociale, de soutien, de dénonciation et de prévention que ces militant-es se travestissent en nonnes et militent dans des quartiers dits « sensibles », dans des « *squats* » pour donner du matériel stérile pour la consommation de drogues ou à des colloques internationaux d'intégristes catholiques. Ils ouvrent des couvents partout dans le monde, afin d'ouvrir leurs portes à toutes personnes dans le besoin. Ils organisent des messes et des mariages homosexuels, accompagnent les malades et favorisent le dialogue et la fierté individuelle de chacun. Leur maquillage vise à une exhumation des sujets délicats et tabous sur le mode de la dérision tout en soutenant les personnes victimes de l'abandon du système et en se jouant des codes de l'Église catholique, laquelle est loin de promouvoir ce genre de démarche sociale. Prendre possession des symboles de l'opresseur est une démarche subversive qui, comme chez Despentes et de nombreuses artistes ou chanteuses punks, concourt à exorciser et à anéantir toute contrainte autoritaire. Entre le clown et le transformiste, le visage maquillé de chacune des *Sœurs* est un symbole de renversement des pouvoirs attribués jusqu'ici à l'Église, qui cultive la culpabilité et la haine de la différence sexuelle hétéro-normée.

Le simulacre est le premier code utilisé dans l'industrie du sexe. De la *strip-teaseuse* de peep show à la *hardeuse* en passant par la prostituée ou la dominatrice S.M,

⁴². Les spectacles du début du XX^e siècle ne peuvent pas en dire autant puisqu'ils étaient la seule manière de vivre pour ceux et celles qui en faisaient partie.

⁴³. Daniel Welzer-Lang, Jean-Yves Le Talc, *Un mouvement gay dans la lutte contre le sida : les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence*, Paris, L'Harmattan, 2000.

l' *empowerment* que donne le masque culturel du féminin doit être pris en considération car c'est un instrument qui, du point de vue féminin, fonctionne comme la possession du pénis « fonctionne » du côté masculin. Ce sont, pour l'un et l'autre, des « arguments » culturels. « Posséder le pénis », ce qui pourrait découler essentiellement du biologique, procède d'une construction patriarcale symbolique. Judith Butler le remet en question dans son fameux *Gender Trouble*, en questionnant la mascarade culturelle entre sexe et genre mais aussi entre féminin et masculin.

La féminité-mascarade est une donnée tout aussi masculine que féminine et ne doit pas être interrogée dans un rapport de soumission-domination, comme on l'entend fréquemment, mais bien dans un rapport d'égal à égal puisque mettre du rouge à lèvres, porter des talons aiguilles, se parer de bijoux ou de chapeaux peuvent avoir une symbolique aussi forte que l'expression familière « avoir une paire de couilles ». Dans un monde misogyne, cela désigne avoir du courage et en effet, il faut en avoir pour revêtir ces oripeaux féminins et les exploiter, en en tirant profit. Lorsque l'on en a conscience, assumer le genre féminin dans un but précis devient une arme qui peut faire sortir les femmes de leur foyer et de leur rôle maternel. Fantasme masculin, la féminité extrapolée peut devenir symbole de puissance. C'est un outil spectaculaire qui permet de mettre en évidence sa position sociale et d'en jouer.

Qu'elle appartienne au genre féminin ou masculin, au registre de la performance, de la musique, du théâtre ou du cabaret, la mascarade est un « instrument » et une « posture » qui affranchissent des règles imposées par le patriarcat et la religion. Elle brouille les pistes de lecture quant au sexe biologique et contribue à irriter, à exciter, à sublimer ou à faire rire. Ce faisant, elle construit de nouvelles approches du monde où l'ironie semble être une nécessité pour survivre.

Le « sauvage » ici ne se réfère pas à la nature, il est une construction sociale, une identification culturelle, une appartenance communautaire : c'est aussi celui qui est différent de soi, c'est l'Autre. Il représente ce qui n'a pas été domestiqué par l'Église, par l'État et la société. Du coup, « représenter la femme sauvage », c'est donner à voir ce que l'on veut voir, jouer avec les apparences, manipuler le voir : c'est renverser les codes. C'est aussi montrer que tout est possible, afin d'élever les représentations, et c'est autant réveiller les consciences que les faire rêver.

Mon univers scénique est innervé par une esthétique particulière. Celle-ci s'inspire du monde du conte et ses représentations féminines archétypales, de l'univers du cabaret et de ses esthétiques sensuelles, des rituels religieux où la participation du public construit le message. Proposer une action élaborée à partir d'une poétique, infiltrant volontairement un message à visée politique, est tout l'objet de ma recherche artistique. De ce fait, de nombreuses corrélations entre le monde onirique, déifié et esthétique de Pinkola Estés - venant « brouiller » les pistes entre réel et surnaturel - et l'univers dissident de Despentès - venant bousculer les symboles naturalisés par la société - peuvent être établies.

Dans la performance réalisée en 2012 et intitulée « Post-Érotisme, action n°1 », une « lupa » est mise en scène. Il a été question pour moi de représenter cette dualité « mère-putain » à partir du conte des « Souliers Rouges » de Hans Christian Andersen, analysé par Pinkola Estés dans Femmes qui courent avec les loups.

Peinte en blanc, un masque de loup sur le visage et une barre de pole dance à mes côtés, le conte est diffusé avec ma propre voix en fond sonore. Tous les attributs d'une féminité « sauvage » et d'une féminité culturelle sont réunis pour donner au tableau vivant une connotation à la fois archaïque et contemporaine : les souliers rouges sont en réalité des talons de strip-teaseuse vernis et compensés. En laissant défiler les paroles du conte, je déroule lentement un fil rouge de ma bouche. Puis, lorsque leur énonciation s'accélère et que le fil a été extrait entièrement de la bouche (cinquante mètres), c'est de mon vagin qu'une seconde bobine est dévidée, avec la même lenteur et le même métrage. Cent mètres de fil en tout, entre la bouche et le vagin, sont déroulés et emmêlés entre les doigts et les jambes de la « lupa » que j'incarne. En fond, une vidéo montre les mêmes gestes. Un alter ego qui accompagne chaque mouvement comme une ombre. Seule une lumière m'éclaire : celle du vidéo-projecteur. Ainsi, l'ombre du masque et du fil est projetée sur la vidéo en plus des images.



Aj Dirstystein, « Post-Érotisme », *Action n°1, Les Souliers Rouges*, Festival Souterrain porte VII, TOTEM, Nancy, 2013 [Photographie Simon Dirstystein].

Les paroles du conte sont accompagnées d'une voix de femme qui grogne et qui respire très fort. Lorsque les propos se précipitent et se chevauchent dans la bande son, que le conte devient de plus en plus inaudible, j'enfile une paire de chaussons de ballet rouges et tourne sur moi-même jusqu'à tomber au sol. Les paroles du conte d'Andersen réécrit par Pinkola Estés accompagnent ma danse :

« Elle dansa donc, encore et encore. Elle dansa jusqu'au sommet des plus hautes collines et jusqu'au fond des vallées, elle dansa sous la pluie, elle dansa sous le soleil, elle dansa sous la neige. C'était une danse épouvantable, une danse sans plaisir et sans repos. » (FCQL, 306)

Le fil rouge déroulé est une métaphore de « l'intériorité féminine » qui, par la bouche et par le vagin, s'épuise, s'emmêle et ne propose rien de plus qu'une boule rouge informe. La louve danse au début, avec plaisir et séduction mais une fois le fil rouge sorti, c'est-à-dire la quête de « l'éternel féminin » affirmée et posée, elle perd pied et subit la danse plus qu'elle ne la contrôle. En suivant de très près les paroles du conte, cette performance joue sur une double lecture : la première se veut littérale, la seconde critique. Ce n'est pas vraiment pour elle que la « lupa » de cette action tire le fil mais bien pour exposer aux regards qu'elle possède autre chose en elle, quelque chose de « féminin », quelque chose de plus que ses talons vernis rouges. La performance suggère en outre une lecture dystopique quant à la prétendue « intériorité féminine » véhiculée par les contes. Féminité culturelle et féminité « naturelle » diffusent deux images antithétiques socialement parlant, c'est pourquoi elles sont intéressantes à exploiter plastiquement : les talons vernis rouges et les cris d'animaux, les déhanchés de strip-teaseuse et le masque de louve, la finesse du fil rouge et l'intégralité du corps peint en blanc... L'exploitation du conte permet de faire entrer le public directement dans un univers, en l'immergeant dans une histoire par une « participation mystique ». Aussi, entre femme sauvage et strip-teaseuse va-t-il se jouer une dualité : aucune de ces deux images ne cadre avec une quelconque domestication patriarcale. La « mère » et la « putain » demeurent des fantasmes qui s'entrechoquent dans l'imaginaire mais qui, dans les esprits, ne peuvent être appliqués à la même femme. Pourtant, par la représentation de la « lupa », le mythe prend forme et oppose une résistance. L'œuvre est liée au désir et quand celle-ci utilise des images de la féminité, elle peut réécrire les histoires pour transformer les représentations. Par l'interprétation du conte en performance mais aussi par le transfert des images du désir (désir sexuel, désir maternel), cette intervention et cette (ré)appropriation artistique du conte tentent précisément de bousculer les constructions sociales inconscientes, grâce à la transmission orale mais aussi visuelle.

La performance « Post-Érotisme » met en scène quatre actions. Toutes proposent une réflexion sur les corps féminins, leurs tabous et leurs forces. Elles tentent de mettre en scène la notion de « choix », en bousculant les représentations féminines, parfois « sacrées » puis « monstrueuses ». Entre conte de fée et pornographie, les extrêmes

permettent de porter la représentation au-dessus de la réalité, afin de donner à voir une image féminine à la fois vulnérable et intouchable, entre déesse mythologique, puissance incarnée et être charnel, condamné à mourir.

Les ouvrages de Pinkola Estés et Despentès élaborent un questionnement autour des masques sociaux : d'un côté un féminin entièrement construit sur la sublimation, de l'autre un féminin virilisé, ayant pour but de déconstruire l'image de « l'éternel féminin ». Pour les deux, une seule intention est efficiente : celle de « reconstruire » en « éduquant » les lecteurs-trices. Pinkola Estés et Despentès ouvrent la réalité en deux : soit pour nous « jeter » dedans soit au contraire pour nous en sortir. Dans les deux cas, elles nous permettent de résister et d'affirmer notre force, c'est-à-dire nos choix. Pour l'une, il s'agit de s'exiler, de voiler les représentations, pour l'autre de tout ouvrir. Elles proposent chacune une définition du féminin qui sort des contraintes du patriarcat.

Par la voie esthétique, et ce, malgré une quête perpétuée d'une image « sacrée », Pinkola Estés donne de l'espoir par le rêve, le conte, la poésie. Elle perpétue le mythe mais le réinterroge. Elle amène ainsi le lecteur dans un monde parallèle sans le brutaliser, en le guidant, en l'« enrobant ». C'est une manière d'élever les représentations afin de donner à réfléchir sans provoquer rejet ni crainte. Elle « chamanise » le féminisme (souvent rejeté ou préjugé) afin de guider les lecteurs. En proposant cette approche, elle conserve le propre de l'humain (la spiritualité) en l'éloignant de la religion (donc des hommes), tout comme Jung l'avait déjà annoncé. Elle mobilise l'imagination par le conte, par conséquent par le rêve et l'inconscient, et utilise la figure animale comme arme de transgression féminine. Cependant, cette démarche est limitée du fait qu'elle ne mobilise pas le corps directement mais l'imagination. Pinkola Estés est comme le chaman : elle conduit le lecteur vers son double, son *alter ego* et non vers son Moi. Son invitation fournit une piste de réflexion artistique parce qu'elle « dirige » vers quelque chose d'immatériel. Il est intéressant de voir que dans beaucoup de performances cette piste a une incidence directe sur la réception de l'œuvre puisqu'elle permet au spectateur de se laisser guider quand il ne connaît pas vraiment le médium ou la portée du discours.

Mais c'est au moment où l'on se retrouve porté dans une autre dimension, par la mise en scène, la scénographie et les simulacres que le discours de Despentès peut

intervenir, voire s'avère nécessaire. Son intention est de détruire toute forme de rêverie liée à l'éducation des femmes. Les femmes qui « attendent le prince charmant » n'existent plus et toute forme visant à faire du corps féminin un symbole sublimé et passif est rejetée. Chaque situation permet d'entraîner le lecteur (ou le spectateur) dans une réalité brutale, sans passer par l'illusion d'une intériorité féminine. Son combat est crucial pour donner une chance d'exister à ceux qui ne se reconnaissent pas dans les représentations les plus médiatisées et briser les stéréotypes liés au corps.

Ces deux auteures s'opposent sur de nombreux points mais permettent de comprendre que la liberté d'exister passe par le rêve et la chair. Certains individus privilégient l'un plus que l'autre. Dans la performance artistique, ce sont les deux qui sont convoqués pour donner une chance au spectateur de se retrouver dans l'une de ces deux figures de représentation. Actions symboliques et démarche sociologique sont au cœur de nombreuses créations plastiques et contribuent à un impact émotif et intellectuel sur les spectateurs puisque ce dernier engage le corps et l'esprit, longtemps séparés par la philosophie et la religion.

2. Sortir du cadre: parler en son nom

Nombreuses ont été les femmes qui ont tenté de donner à leur sentiment d'injustice une évidence visuelle à partager. La peinture, la vidéo, la photographie, l'écriture ou la performance ont été les médias les plus utilisés pour interroger la réalité. Cependant, avec l'arrivée des artistes performeuses des années 1990, il s'agit d'ajouter aux impulsions des années 1970 une volonté d'affirmer son identité sexuelle plus que son indépendance économique ou ethnique ; de représenter sa propre souffrance et d'inciter les femmes à tourner leur regard les unes vers les autres afin de s'unir. Souligner « l'autre », le soutenir dans sa différence et proposer un discours mêlant politique, esthétique et psychanalyse a été ainsi une façon d'ouvrir les questionnements sur les individus. D'après Roselee Goldberg « *[l]es universitaires et écrivains féministes ont été par conséquent confrontées, au cours de la dernière décennie, à un matériau artistique si saisissant, si troublant, d'une telle prescience et animé d'une sexualité si*

*ardente, que la théorie féministe dut emprunter des voies entièrement nouvelles.*⁴⁴ » En effet, ce que propose la performance est un véritable *exemplum*, elle ne peut être que plus directe que n'importe quel discours car elle ne cherche pas débattre : elle agit.

Tous les sujets qui touchaient de près ou de loin les femmes et leur liberté ont été abordés : sexe, religion, statut social, place dans l'histoire de l'art et la création... Des années 1970 à aujourd'hui, la performance n'a cessé d'évoluer, même si aujourd'hui elle n'est plus le centre primordial d'intérêt des galeries et des musées, elle continue de se consolider, de tisser des liens toujours plus troublants avec d'autres disciplines tels que la danse, le théâtre, la vidéo ou même le sport (à travers l'œuvre de Matthew Barney par exemple). Elle a pris de nouvelles directions mais continue de proposer aux spectateurs une voie de liberté par l'engagement de ses acteurs. Certains artistes de la scène du Body Art performant toujours aujourd'hui, les questions posées il y a quarante ans n'ayant pas été réglées ou ayant été remises à jour via les nouvelles technologies. Parler avec son corps constitue un « médium » qui permet de convaincre et d'émouvoir à la fois. Les spectateurs se nourrissent de cette énergie qui permet de s'oublier dans la représentation de l'autre mais également de s'identifier. Le spectateur se met à la place de la chair actrice et comprend l'impact symbolique du corps en action. Mais c'est aussi un piège, car cette empathie doit être interrogée et non « traitée » ni « scrutée » comme un prétexte à récupérer la chair de l'autre, laquelle n'est évidemment pas sienne. C'est « l'autre » qui met le regardeur face à lui-même, il sert de fil conducteur, de chaman pour entrer dans une représentation symbolique du réel. Il se révèle par et dans l'action et permet au spectateur de se voir au travers de celle-ci (vision qu'il accepte ou qu'il rejette). Par exemple, dans la performance de Gina Pane intitulée « Le Lait chaud », jouée en 1972 à Paris, où l'artiste s'est entaillé le visage, le public a hurlé « *non non pas le visage, non !*⁴⁵ » au moment où elle allait porter atteinte à son identité physique. Pour elle, le visage était « *le cœur de l'esthétique de l'homme, le seul endroit qui ait gardé un pouvoir narcissique*⁴⁶ ». Une fois que l'artiste s'est tailladé la face, elle a tourné la caméra vidéo qui avait enregistré l'instant, face aux spectateurs, pour qu'ils puissent voir leur propre réaction et « dialoguer » avec eux-mêmes. Cette expérience corporelle qu'est la performance permet de souligner la liberté à travers un acte délibéré. Elle rend

⁴⁴.Roselee Goldberg, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 131.

⁴⁵.Tracey Warr et Amalia Jones, *Le Corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2011, p. 121.

⁴⁶.*Ibidem*.

manifeste la tension qui existe entre celui qui voit et celui qui montre, comme pour révéler que celui qui regarde pense être ou posséder une part de l'autre. Le transfert empathique est obligatoire dans une performance, il est même nécessaire. Même à notre époque où les limites du corps ont été largement interrogées (depuis le Body Art), ces questions demeurent présentes sans même être forcément posées directement. L'enjeu n'est plus de tester les limites du corps, comme durant ces années-là, mais bien de voir au-delà de celui-ci, de proposer un corps où tout est possible et ainsi inviter à donner à l'autre une « porte de sortie ». C'est une invitation à voyager aussi : soit par la représentation même, par la vue donc, soit au contraire par le désir qu'elle suscite d'incarner soi-même l'action, par le ressenti par conséquent.

L'empathie que l'on peut avoir face à un corps actant fait partie du débat qui est constitutif de la performance mais aussi du féminisme. En effet, celui-ci peut revêtir de nombreuses formes mais il se forme et se déforme toujours à partir du même nœud qu'est le corps féminin et ses possibles. De nombreuses femmes se disent concernées par des questions féministes sans se dire « féministes ». En effet, en France, cette appellation a une connotation négative : la cause en serait-elle les médias et certaines féministes abolitionnistes particulièrement sectaires envers le corps des autres femmes ? Si l'on suivait certains discours, être féministe rimerait avec être moraliste, c'est pourquoi il est intéressant d'évaluer la portée et l'impact de livres comme *Femmes qui courent avec les loups* ou *King Kong théorie* car ils offrent un « corps de doctrine » singulier et encourageant pour les filles, pour les femmes, pour les trans et pour certains hommes cisgenres conscients de leurs privilèges. Ces ouvrages permettent d'éduquer, d'apprendre et de donner la force d'aller voir plus loin, ce que l'Éducation Nationale ou les médias ne font pas, voire réfutent. Ces « essais » sont rédigés à la première personne et c'est aussi pourquoi ils sont intéressants : ils ne prennent la parole de personne.

a. Du pluriel au singulier : se voir au milieu de...

Clarissa Pinkola Estès se dit artiste et revendique un discours visant à prendre en compte l'histoire des femmes et à élaborer un soutien à l'identité féminine. Virginie

Despentes se dit intéressée (et son documentaire *Mutantes* le démontre) par les féministes des années 1990 : les « pro-sexe ». Elle défend clairement le travail de ces femmes sans pour autant se définir de la sorte et étend l'acception de cette désignation en la rapprochant des termes « pro-pute » ou encore « S.M » et « Lesbien », afin de surmonter le cloisonnement communautaire. Pour chacune de ces deux auteures, le féminisme implique le soutien des autres femmes, toutes classes et toutes nationalités confondues. C'est un engagement qui se construit à travers sa propre identité, comme par le biais de la solidarité. Pour Pinkola Estés, il s'agit de se voir en tant qu'individu au sein du monde et prendre conscience de sa richesse et de sa valeur d'être humain (conséquence de sa culture *New-Âge* et de sa formation de psychanalyste). Il faut savoir se reconnaître au milieu d'une foule de choses, d'une immensité naturelle et se sentir vivante grâce aux (précieux) legs des femmes qui nous ont précédé(e)s : c'est un féminisme de conscience, non militant mais pédagogique. Il y a une part de psychogénéalogie dans sa démarche, tout autant qu'une croyance sans limite en soi et dans les autres êtres. Pour Despentes, à l'inverse, c'est en se regardant soi-même de près que l'on peut se diriger vers l'autre et ainsi rejoindre une communauté de femmes pour se sentir libre en dehors de la masse normative (apport de sa culture punk). Chez Pinkola Estés, nous ne sommes pas jeté(e)s dans l'univers mais nous faisons partie de cette immensité, tandis que pour Despentes, nous sommes « éjecté(e)s » au monde mais il ne tient qu'à nous de nous faire une place dans celui-ci, en nous faisant entendre. Dans les deux cas, ces femmes élaborent une stratégie pour (se re)construire malgré les traumatismes et faire fi des normes et des jugements. Dans ces deux optiques, les femmes forment leur identité grâce à leur singularité, leurs particularités et leurs choix. Tout comme a pu le formuler Elena Gianini Belotti :

Pour donner libre cours à la créativité, il est nécessaire d'avoir suffisamment accès à notre patrimoine culturel, il faut posséder l'indépendance intellectuelle, la liberté de critiquer, de refuser et de se détacher des valeurs reçues pour en aborder de nouvelles : il faut être fort.⁴⁷

Pinkola Estés et Despentes élaborent une représentation féminine qui incite à la diffusion, l'initiation et l'application *in vivo* de ce courage.

⁴⁷. Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, Paris, Éd. Des femmes Antoinette Fouque, 2009, p. 193.

Femmes qui courent avec les loups évoque souvent l'intuition des femmes. Ce stéréotype rattaché à l'image du féminin provient directement d'un mythe. Il s'agirait du même mythe essentialiste que celui qui veut que les femmes soient douces ou encore qu'elles possèdent un instinct maternel. Toutefois, Pinkola Estés ne s'intéresse pas aux femmes mais à leur « psyché », c'est-à-dire à leur construction individuelle et à la façon dont elles abordent le monde. Elle prend en compte leur histoire culturelle et propose de les défendre en se servant des « défauts » ou des « qualités » que la société a pu élaborer à partir de leur domination. Il est tentant ici de se reporter à ce que remarque Belotti :

*L'intuition est une qualité défensive typique chez les opprimés, la preuve en est qu'elle se développe aussi chez les hommes qui sont dans des situations difficiles où il est essentiel de prévoir la réaction ou l'humeur d'autrui, comme cela arrive par exemple en prison.*⁴⁸

Pour elle, les femmes ont développé cette caractéristique par obligation, afin de survivre. C'est une mutation culturelle et non un fait « naturel » comme certains le défendent. Mais cet héritage écrase toute autre forme d'énergie possible. Pour Belotti, celle-ci pourrait être employée autrement : c'est une entrave sociale au développement de la créativité. Pour Pinkola Estés, c'est au contraire une force :

L'intuition est le trésor de la psyché féminine. Elle est pareille à un objet divinatoire, à une boule de cristal offrant une mystérieuse vision intérieure, pareille à une vieille femme emplie de sagesse qui serait toujours à vos côtés et vous dirait exactement si vous devez tourner à droite ou à gauche. Elle est une des formes de Celle Qui Sait, la vieille La que Sabe, la Femme Sauvage. (FQCL, 111)

Pinkola Estés se sert de l'oppression pour en faire un pouvoir. Elle offre la possibilité à la lectrice, en se servant de l'histoire des femmes, à retrouver une individualité dans la masse. Elle donne de l'espoir en faisant d'un fait négatif une puissance créative, loin de ce que les hommes en ont fait, qui donne à cette fameuse intuition un seul avantage : celui de s'occuper d'eux et d'élever leurs enfants. Pinkola Estés ajoute d'ailleurs au chapitre 12 :

Les femmes torturées développent souvent une forme de perception stupéfiante, d'une profondeur et d'une ampleur extraordinaires. Bien que je ne souhaite à personne d'être torturé pour connaître les mécanismes secrets de l'inconscient, le fait est que d'avoir subi une dure répression provoque l'apparition de dons qui compensent et protègent. (FQCL, 498)

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 196-197.

Il faut rappeler que Pinkola Estés s'adresse à des personnes traumatisées dont le cheminement consiste à apprivoiser leurs propres peurs, dans leur existence et dans le monde. Chaque formule utilisée est choisie pour mettre en confiance celui ou celle qui la lit. Il est déterminant pour elle de partir d'une « globalité » afin d'en élaborer une arme.

En utilisant les contes comme base de compréhension du monde féminin, Pinkola Estés ne fait pas du héros de l'histoire la figure à laquelle la lectrice doit s'identifier, elle lui permet de se voir à travers tous les personnages. Ainsi, à l'inverse des contes de Perrault ou des histoires que Disney a réinterprétées, Pinkola Estés choisit des récits où toutes les identités représentées ont la même importance car elles sollicitent toutes les « facettes » de l'inconscient du lecteur. Elle révèle ainsi que chaque figure est comme une part de soi-même. Parce que les contes doivent être analysés de la même façon que les rêves, selon elle et ses prédécesseurs jungiens, elle appuie volontairement sur la double lecture des choses et du monde. Elle permet ainsi non pas de s'identifier seulement au héros mais de trouver une place parmi toutes les représentations proposées.

Les Aventures d'Alice au pays des merveilles, l'histoire de Lewis Carroll, cristallise cette double lecture qu'il faut avoir du conte. Alice est une jeune fille qui, durant un rêve, se voit poursuivre un lapin blanc. Durant sa quête, elle découvre un monde farfelu où chaque personnage rencontré complique sa tâche. Ils permettent de comprendre la complexité du psychisme humain par leurs contradictions, leurs aspects sympathiques et terrifiants à la fois. Tous les personnages du conte modèlent l'aventure de la jeune fille et la chamboule sans arrêt. Cette histoire devient une mise en abîme de la psyché du lecteur. La stratégie de Carroll est d'utiliser le rêve. Cela lui permet à la fois de fantasmer le comportement d'une petite fille impulsive, curieuse et téméraire, sans que cela ne choque le lecteur de l'époque (car ce sont des caractéristiques appropriées culturellement aux garçons), mais également de souligner l'origine des contes en rappelant qu'ils sont avant tout des rêves nécessitant une compréhension qui va au-delà des apparences visuelles. Comme l'avait étudié Freud, il est nécessaire de séparer le contenu latent du contenu manifeste du rêve. On ne peut pas dire que les personnages qui revêtent des aspects négatifs doivent être rejetés. Au contraire, ils sont

certainement la clé d'une part de l'être qu'il ne faut pas négliger. C'est la solution, selon Pinkola Estés, pour se reconnaître et s'accepter. Elle donne à tous ses personnages une énergie égale qui invite la lectrice à ne pas s'identifier à une seule façon d'être et de penser et la légitime dans cette position. Elle contribue à sortir les femmes des représentations passives que beaucoup de contes ou de films proposent.

De cette façon, elle s'adresse à toutes les personnalités, à l'inverse des studios Disney, qui se servent des contes pour véhiculer une seule image de la féminité. Dans l'article de Paul Rigouste, « Méchants et méchantes de Disney (1) : femmes fortes », le sexisme et la promotion du corps selon les canons de beauté en vigueur sont mis en lumière (qui donc en aurait douté ?). Ainsi, Rigouste remarque que, chez Disney, les sorcières, qui représentent le mauvais côté des choses et la féminité « *qu'il faut* [au contraire] *absolument éviter d'[incarner]* », sont la plupart du temps des femmes dominatrices qui ne se laissent pas faire. Les femmes fortes représentent un danger pour l'ordre patriarcal :

*Ces méchantes s'opposent donc aux héroïnes classiques de Disney qui sont dans l'immense majorité des cas soumises aux hommes, ou du moins dépendantes d'eux sur les plans physique et affectif.*⁴⁹

Les héroïnes de Disney sont passives et leur seul destin est celui d'être la femme d'un homme. Les autres en revanche, qui ne se positionnent pas de cette façon, sont les « méchantes », les sorcières, celles dont il faut se débarrasser absolument. Les histoires « de » Disney véhiculent un message aux femmes les incitant à l'abandon de leurs traits de caractères atypiques et téméraires. Aucune rivalité entre un homme et une femme n'est possible : l'homme gagne toujours et la représentation des sorcières est tout, sauf positive. Il ne faut certainement pas s'en servir pour avancer alors que, pourtant, celles-ci expriment une quelconque aspiration à la liberté. Milagros Palma souligne cette évidence à travers les contes amazoniens : « *Il est important de se demander pourquoi la société inculque une si grande terreur aux enfants à travers l'image de la sorcière. Sans doute parce que, cette dernière n'étant ni mère, ni grand-mère, elle symbolise la féminité à l'état pur, qui n'a pas encore été rachetée par les douleurs de l'accouchement. La sorcière est une image anti-maternelle différente de celle de la*

⁴⁹Paul Rigouste, « Méchants et Méchantes chez Disney (1) : femmes fortes », publié le 15 Juillet 2012 sur le site « Le cinéma est politique », URL : <http://www.lecinemaestpolitique.fr/mechants-et-mechantes-chez-disney-1-femmes-fortes/>

*religieuse, qui refuse le mariage.*⁵⁰ » Dans de nombreux contes, on peut percevoir cette peur de la sorcière ; chez Pinkola Estés, elle n'a pas de place. Les contes qu'elle réécrit dans son ouvrage sont si variés qu'ils n'épousent jamais le même schéma (même si, pour elle, ils interrogent la même chose). À chaque fois, les personnages présentés sont une part du lecteur et toutes les identifications sont possibles, sans distinction de sexe ni de genre. On peut mettre en parallèle la sorcière de Pinkola Estés et la femme virile que l'on retrouve chez Desportes : la « King Kong Girl ». Par exemple dans le conte *Vassilissa* que Pinkola Estés analyse, la sorcière Baba Yaga est l'un des personnages centraux de l'histoire car elle représente la sortie de l'existence routinière, « *la moelle épinière de la psyché instinctive* » (FQCL, 136), le refus de se laisser aller à « l'hypernormalité », à la soumission :

Elle est terrifiante car elle représente simultanément le pouvoir d'annihilation et le pouvoir de la force vitale. La regarder en face, c'est voir en même temps Vagina Dentata, le vagin denté, les yeux de sang, l'enfant divin et les ailes des anges. (FQCL, 137)

Pinkola Estés part d'un constat lié à l'histoire des femmes (l'intuition comme symbole d'oppression) et construit pas à pas une représentation féminine qui sort de ce schéma. Son analyse défend que le conte ne cherche pas à diriger le lecteur dans une seule direction (celle du personnage principal) mais, au contraire, qu'il vise à orienter la reconnaissance envers toutes les facettes possibles qu'un être humain peut avoir. Elle facilite ainsi la libération et l'émancipation de chaque individu, prêt à se voir, du coup, comme une personne unique face à une norme sociale qui ne laisse d'ordinaire aucune place pour des traits de caractères atypiques. Certaines personnes en période post-traumatique sont enclines à « endosser » des discours mystiques, oniriques ou simplement qui en appellent au « sacré ». Mais n'est-ce pas parce que ce dernier rassure par son aspect enfermant et ancestral qu'il est l'un des piliers de l'existence ? Il répond à une crainte de se retrouver face au néant. « Sacré » vient du latin « sancio », qui signifie « rendre inviolable », « interdire ». Cette volonté de se raccrocher à quelque chose de rassurant et d'encourageant est une défense légitime, qui permet d'être soulagé mais qui peut conduire à des enfermements psychiques. Les religions et les sectes permettent cette extase en n'offrant qu'une seule vision du monde. Pinkola Estés élargit

⁵⁰.Milagros Palma, *Op. cit.*, p. 152.

le répertoire des mythes, en rattachant le lecteur à une instance aussi vaste que la Nature et que l'Histoire, elle se distingue forcément du cloisonnement que les hommes veulent instaurer par les dogmes et les rituels religieux. Elle montre que l'on peut rester dans le « sacré », si l'on y tient, tout en rejetant la pensée unique. Le monde étant régi sur des croyances, s'en servir, sans limite dans l'espace-temps historique et géographique, est pour elle d'une efficacité qui permet de consolider les fragilités de ses patientes et lectrices.

Les « *innombrables visages de la féminité souterraine* », comme elle les définit, peuvent sortir de l'ombre et révéler un individu. Le cauchemar est bénéfique car il met en valeur la part dominatrice des femmes, qui, dans la (vraie) vie, est stigmatisée. D'ailleurs, Lecoûteux remarque que, dans l'étymologie du mot « cauchemar », on retrouve un lien étroit avec « sorcellerie » dans certaines cultures. On le nomme *Walriderske* dans la culture germanique ou « Celle-qui-chevauche-le-bâton », et *Marriden*, « la ma (h) r chevauchante », qui signifie « la sorcière ». Et Claude Lecoûteux d'ajouter :

*Le dédoublement est donc aussi un atavisme, la forme de loup-garou est réservée aux hommes, celle de cauchemar aux femmes !*⁵¹

L'Église est connue pour sa chasse aux sorcières à une époque où toute façon de penser en marge de la norme chrétienne, tout soupçon ou toute rébellion était signe d'indépendance et, de ce fait, de collaboration avec le Diable. Tout ce qui ne pouvait pas être possédé entièrement par l'homme ou qui était incompris par lui était détruit, tué ou torturé. Il s'agit là d'une des problématiques que Desportes met en avant : pourquoi faire de la femme, que l'on ne peut pas posséder entièrement, un objet de haine et de mépris ? Pourquoi réduire à une seule façon de penser les femmes, les enfermer dans une seule « case », alors qu'elles n'ont aucun rapport les unes avec les autres, aucun point commun si ce n'est leur sexe et que même cette dernière détermination biologique ne fait pas pour autant d'elles des « femmes » ? Enfin, pourquoi réduire une multitude de possibles à un seul choix pour toutes ? Si la sorcière et la prostituée ont de nombreux points communs, c'est qu'elles n'ont ni l'une ni l'autre de place dans la société des hommes. Elles sont libres et insoumises mais cette liberté devient aux yeux de la société

⁵¹. Claude Lecoûteux, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Imago, 2012, coll. « Auzas Éditeurs », p. 110.

une soumission qui les fait passer pour des victimes, afin de mieux les rabaisser et limiter l'envie de les imiter, d'être comme elles. Pinkola Estés comme Despentès n'ont pas l'intention d'inciter à devenir putain ou sorcière, mais elles entendent plutôt reconnaître ces figures féminines et leur faire une place de choix dans l'histoire des luttes pour exister librement. Ces femmes sont des symboles qui dérangent et c'est en faisant peur qu'elles ne rentrent pas dans la case féminité « *futile, passive et docile*⁵² » qu'ont définie Gianini Belotti ou Simone de Beauvoir.

C'est en voyageant que Pinkola Estés a pu se voir au milieu du monde et de l'univers : se rendre compte de son unique valeur et ainsi voir celle des autres. Elle témoigne dans son livre de la grandeur de cette trouvaille au même titre que celle de chaque individu. La « femme sauvage » n'est définissable que sous une seule caractéristique : l'insoumission. C'est elle que Pinkola Estés essaie de faire retrouver aux femmes. En constatant que d'autres traits de caractère sont possibles, elles peuvent s'identifier différemment et enfin s'assumer.

L'utilisation iconique de Baubo permet de reconnaître implicitement la féminité sauvage, obscène et de décomplexer les femmes quant à leur sexualité. C'est une façon de détourner l'attention des « vraies » icônes religieuses qui ne font que contraindre psychologiquement, puisqu'elles prônent, indirectement ou pas, que la chair est une faiblesse. En détournant les icônes pour des cultes païens dédiés à l'extase de cette chair, Pinkola Estés incite les artistes à produire leur propre vérité et à la divulguer. Tout comme l'artiste Annie Sprinkle, authentique « icône » du féminisme pro-sexe, elle incite à ne faire qu'un avec la Nature et avec sa propre nature. Or, écouter la Nature ne signifie pas écouter les paroles de la Bible (comme certains conservateurs le défendent) mais bien savoir respecter ses propres choix et ceux des autres, se libérer des emprisonnements étouffant les corps, les désirs et donc la créativité.

En 1992, Sprinkle imagine une performance intitulée *Post-Porn Modernist show*. Au cours de cette action, elle invite le public à « visiter » son col de l'utérus. Cette démarche consiste à la fois à désacraliser le sexe féminin mais aussi et surtout à prôner la possession de son corps comme outil de propagande féministe et comme source de plaisir infini. Dans le n° 12 de *Causette*, un article en restitue le sens :

⁵².Elena Gianini Belotti, *Op. cit.*, p. 195.

*Spéculum en main, jambes écartées, je montrais mon col de l'utérus... Les gens pouvaient regarder avec une lampe de poche. 40 000 personnes l'ont vu, dans 17 pays [...]. C'était un jeu. Mais derrière, je disais : arrachez le speculum des mains de l'homme et prenez le contrôle de votre corps.*⁵³

Cette performance est emblématique. L'action fige, dans le sexe féminin, le poids de la naissance de l'être, tout autant que la quête éperdue d'une beauté intérieure féminine liée à une peur de son émancipation.

L'ambivalence est tout de suite neutralisée, littéralement, à la vue de ce sexe : le corps ne renferme rien et l'artiste, qui semble rire avec les spectateurs, permet de se purger de ces frayeurs et de certains préjugés envers le corps avec humour et dérision. Chez Platon, dans l'allégorie de la caverne, les hommes enchaînés ne connaissent des Idées et de la vérité qu'une ombre projetée grâce à un feu allumé derrière eux. Leur connaissance est limitée, ils ne croient que ce qu'ils voient. L'un d'entre eux réussit à se désentraver et explore le monde extérieur. Pour le philosophe, en cherchant à voir et connaître les choses, on finit par s'accoutumer et dépasser tout ce que l'on avait pu imaginer jusque-là. Le message est clair : il faut élever sa connaissance et ne pas se fier à ce que l'on apprend ou à ce que l'on croit apprendre de la vie, pour Platon, il faut toujours aller chercher plus loin. Sous l'angle de l'humour, Sprinkle propose une éducation qui semble peut-être puérile, mais qui en dit plus que les apparences. En « infantilisant » ainsi le public, elle revient à « l'origine du monde ». Renoncer à la sacralisation du vagin et réapprendre à comprendre de quoi et comment sont faits les êtres, voilà qui permet de situer les sexes au même niveau. La « scission » entre les individus est ainsi abolie et seule subsiste une action performative assignant à l'artiste un statut d'icône, dont l'exemple a bénéficié à d'autres artistes. Des femmes comme Sprinkle font que beaucoup ne se découragent pas et, au contraire, expriment leurs revendications. Elle le dit elle-même : son « *Arrachez le speculum des mains de l'homme* » invite à s'assumer. Dans son reportage « Mutantes », Desportes soutient qu'une fois que l'on a compris que son existence comptait, il était temps de passer à l'action et de trouver avec qui et comment s'affirmer.

⁵³. Iris Deroeux, Article « Annie Sprinkle : Ma vie entre les jambes de l'Amérique », Causette, n° 20, Février 2011, p. 20.

b. Voir une performance : se confronter au réel...

Le témoignage que l'artiste produit par son travail est une donnée précieuse qui aide souvent à bien situer les périodes de l'histoire et ses changements. C'est aussi le symbole d'une liberté, voire une réelle libération pour lui, une catharsis dans laquelle il peut s'extraire de ses obligations. Le style, le médium et le sujet de l'artiste se confrontent à la sensibilité de celui qui regarde, qui reçoit ou non le message et l'esthétique proposés.

Le XX^e siècle se signale par la réflexion et les œuvres de nombreux artistes du corps. Aujourd'hui, toujours en action, celles et ceux qui travaillent ainsi renouvellent les traditions photographiques, vidéographiques et performatives en exploitant des mises en scène toujours plus élaborées, juxtaposant et multipliant les disciplines, les médias et les lieux d'exposition.

Sujet de hantise pour les artistes, le corps a été socialement refoulé fort longtemps : il a été étouffé alors qu'il commençait à se réveiller dans les années 1910; il revient très violemment au premier plan dans les années 1960-1970, en convergence avec le mouvement social. Confronter sa chair à un public, c'est risquer de « féminiser » le sujet cartésien transcendant et de décrédibiliser l'art et ses expérimentations. Pour Amalia Jones, le refus de reconnaître les pratiques culturelles en rapport avec une réappropriation du corps est inséparable du fonctionnement de la société :

Sa pensée philosophique privilégie le sujet « désintéressé » - donc « désincarné », en règle générale l'homme blanc occidental, le sujet prétendument universel ou transcendant, le cogito désincarné de l'ontologie cartésienne exerçant sa domination sur les sujets « primitifs » ou « féminins » qui paraissent, à l'inverse, inexorablement liés à la chair, totalement « intéressé » et socialement incarnés.⁵⁴

C'est pourtant bien le corps qui permet de relier le sujet à son environnement social et l'interroger. C'est lui qui émet et donne à sentir. Donner à voir un corps, le représenter c'est avant tout privilégier son existence, son vécu, son être : c'est donner de soi en revendiquant sa place au sein du monde. Aussi est-ce par la « féminisation » et le « primitif » que l'homme pourra sortir de son carcan : en stoppant tout contrôle sur la part de son être la plus opprimée. Bien des artistes se sont extirpé(e)s des carcans du patriarcat, du colonialisme, de l'hétéro-sexisme en revendiquant l'efficiace de leur

⁵⁴.Tracey Warr et Amalia Jones, *Op. cit.*, p. 20.

parole. Après le Body art des années 1960-1970, est ainsi venu l'art corporel des années 1970-1980. Puis les contre-cultures, la scène alternative, le *New Burlesque* et la pornographie comme vecteurs de libération pour celles qui assument et revendiquent cette voie. Le féminisme pro-sexe des années 1990 s'est orienté dans cette direction, même si c'est avec encore beaucoup de crainte et de réticence que les musées et les universités introduisent ce sujet dans leurs programmes, mais aussi et surtout parce que ce courant se veut être un terrain d'expression populaire. Désormais, la création féministe s'est éloignée de la sphère artistique, à proprement parler. Elle innerve le cinéma, les débats politiques et les actions militantes plus que les œuvres d'art. Pourtant, créer a nécessairement impliqué une prise de risque pour sortir de l'aliénation normative et du rejet des individus ; c'est une voie qui se fait entendre du côté des cultures subversives, de l'*Underground*, mais pas vraiment du côté des institutions.

Se mettre en scène, s'auto-représenter, se représenter ou sortir de soi-même, par catharsis ou revendication politique, sont des choix qui questionnent le spectateur sur sa propre image, le monde dans lequel il vit. C'est pourquoi ces sujets enferment, dérangent, repoussent le plus souvent celui qui regarde. Prendre la parole n'est jamais anodin car c'est avant tout situer d'où l'on parle et préciser dans quel but. Ainsi, se positionner face à un interlocuteur provoque soit un malaise (pour celui qui ne s'autorise pas tant de liberté d'expression dans sa propre vie) soit une invitation à s'émanciper. Dans un cas comme dans l'autre, on ne fait pas l'économie des risques inhérents à une sortie de soi.

Pour Marina Abramovic, artiste performeuse et plasticienne « mythique », la performance est « *[u]n lieu de sacrifices et de légendes* ». Elle ajoute alors « *[j]e crée des situations sans intermédiaire entre l'artiste et le public. La performance n'est pas une disparition, mais au contraire une présence au monde. C'est une façon de renouer avec des cultes primitifs et des rituels.*⁵⁵ ». Dans la performance « Balkan Baroque », présentée à la XLVI^e Biennale de Venise en 1997, Abramovic se met en scène assise sur un monticule de mille cinq cent os de bœuf, qu'elle récurer l'un après l'autre durant cinq jours, en chantant des chants populaires serbes. Ce rituel est exécuté avec un portrait de ces parents en vidéo derrière elle et trois baignoires de cuivre remplies d'eau à même le sol. Signe endeuillé de la guerre des Balkans, qui l'a personnellement touchée,

⁵⁵ Marina Abramovic citée par Jean-Marc Adolphe pour la revue *GRÜ six ans de transthéâtre*, éd. A•Type / Mouvement, Suisse, juin 2012, p. 135.

Abramovic réalise littéralement ce que Pinkola Estés raconte dans son ouvrage : elle « *chante au-dessus des os* » (FQCL, 48). Elle éveille la mémoire des vivants en parlant de ceux qui ne sont plus là. Elle conserve et sublime la douleur des siens. Par cette démarche, à la fois calme et extrêmement violente, elle incarne la femme sauvage. À travers le dispositif, c'est l'univers mental d'Abramovic qui est projetée, avec ses craintes, ses traumatismes et sa puissance de conversion de ses peines en force. Ainsi, en partant d'un fait historique ayant eu un impact direct sur son pays, sa famille et sa culture, Abramovic cristallise en une puissance unique le ressenti de milliers de gens. Elle permet aux spectateurs soit d'« entrevoir » cet événement par l'émotion qu'elle transmet, soit de partager son trauma intime. Chacun est libre d'écouter chanter l'artiste pour se rendre compte ou non de sa propre position face à ce choc. Sa tentative est au diapason des visées de Pinkola Estés :

Ce qui a valeur psychique peut être rendu à la vie une fois mort. Et ce qui fonde toutes les histoires ayant jamais existé provient de l'expérience que quelqu'un a eue sur ce territoire psychique inexplicable, et de sa tentative pour raconter ce qui lui est arrivé là. (FQCL, 53)

Cette performance est un témoignage, une mémoire, un hommage ; elle est une « porte ouverte » sur le « monde souterrain » du souvenir collectif. Sa mise en œuvre exige de l'eau pour laver, pour enlever la chair des os.

C'est un symbole qui permet de passer d'un monde à l'autre. Dans diverses croyances, l'eau équivaut d'ailleurs à une « porte ». Chez les païens, une fontaine pouvait indiquer la présence de diverses créatures, y boire de l'eau déclenchait l'apparition d'un être venant d'un autre monde⁵⁶. Le nettoyage des os permet, quant à lui, de mettre de l'ordre dans la psyché de l'artiste et établit une connexion entre les mondes : conscient et inconscient, réalité et onirisme, psychisme et chair... Cette action donne corps à deux stéréotypes : une réalité masculine (guerre) et une vulnérabilité féminine (nettoyage), à travers la perpétuation et la célébration de ce qui a été pour elle un grand traumatisme⁵⁷. « *Chanter au-dessus des os* » est pour Abramovic une façon de sublimer la réalité mais aussi de la partager et de la diffuser. Elle établit un lien entre sa part humaine et cette part d'elle qui semble surpasser la Nature dans toutes ses

⁵⁶. Claude Lecoûteux, *Op. cit.*, p. 134.

⁵⁷. Tracey Warr et Amalia Jones, *Op. cit.*, p. 112.

performances : elle devient une machine à récurer, un produit de la guerre et de l ducation. Connue pour son aptitude à puiser en elle la force humaine qui la fait agir, Abramovic use de sa solidarité envers le peuple serbe jusqu'à épuisement. Son intention ne co incide pas avec une mise en scène : elle dépasse ses possibilités physiques et nerveuses. Aussi entre-t-elle dans un état second et se conditionne à tester sa capacité humaine à encaisser la douleur, la tristesse, le dégoût... Abramovic ne fait pas que raconter une histoire, l'intime rejoint la sphère publique et parle au nom de toute une population. C'est une commémoration qui allie poétique et politique.

Le témoignage de femmes artistes sur leur vie a le plus souvent impliqué la violence. Lorsqu'une femme prend alors la parole, ce n'est pas pour dire de « jolies choses » mais plutôt pour « soulever sa peau » et offrir ce qui la compose aux regards. Elle part de son vécu et de ses maux et vient heurter la réalité du spectateur. Elle vient le troubler et le déranger, ou au contraire lui donner du courage et le conforter dans ses questionnements. L'artiste questionne le réel pour mieux le révéler mais aussi mieux en sortir. Une fois que les choses sont nommées, elles semblent plus simples à comprendre car elles peuvent être partagées. Une fois que l'enfant sait parler, il n'a plus besoin de hurler et de pleurer pour se faire comprendre... Une fois énoncées, les douleurs semblent être mises à distance par l'artiste et réinterrogées par celui qui les reçoit. Ces douleurs deviennent (des problématiques) communes à tous les êtres. Elles sont sublimées par le processus de création et dévoilent une réalité pourtant bien concrète du monde et de l'être qui s'exprime.

c. ...Ou en sortir ?

Les douleurs sont parfois si fortes que seule l'expression artistique est à même de les informer. Ainsi de l'œuvre de David Nebreda qui participe d'une sortie de soi et d'une entrée violente dans la chair témoin. Artiste photographe, l'espagnol Nebreda a réalisé, durant plusieurs années, des autoportraits substituant les symptômes de sa maladie à une création performative. L'interrogation de ses propres démons et l'anéantissement de son être afin d'en retrouver l'essence se caractérise chez Nebreda par une mise en scène déjà présente chez Antonin Artaud ou Van Gogh. Tombant dans

l'abandon total de lui-même, il mêle à sa démarche un contrôle absolu ainsi qu'une multitude de signes :

J'ai un problème général d'irréalité. D'une manière que je ne parviens pas à comprendre j'ai perdu, à un moment donné, il y a des années et jusqu'à aujourd'hui, la capacité de contrôler la libre ordonnance de ma pensée. Son contenu tout entier a revêtu un caractère flottant, autonome, soumis à des associations arbitraires qui m'empêchent d'accepter ma mémoire ou ma perception comme étant miennes. [...] Cela ne produit pas exactement une sensation de dédoublement mais, peut-être, de désagrégation ; il ne s'agit pas de deux seulement, mais de multiples.⁵⁸

La destruction, l'amputation, la brûlure, le démembrement sont autant de voies empruntées pour sortir de l'aliénation schizophrénique et rendre « *une juste mesure de la réalité*⁵⁹ » en passant par la chair. Cet artiste incarne le « martyr » au premier sens du terme, par son témoignage sensible et son implication physique et morale. Il donne sa vérité intérieure présente au monde et sublime sa souffrance par ce procédé. Les images de Nebreda ne laissent pas indifférent. Elles portent une marque : que ce soit sur la peau (du fait de la blessure) ou sur l'écran pelliculé de ses photographies, il y a une piqûre qui nous blesse nous aussi, et qu'il faut rapprocher des analyses de Roland Barthes :

Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu [...] je l'appellerai donc le punctum ; car punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne).⁶⁰

Le *punctum* chez Nebreda condense l'enfermement mental de l'artiste, la violence charnelle qui s'en dégage et son isolement (Nebreda s'est enfermé chez lui durant plusieurs années afin de se couper du monde). Regarder une de ses photographies, c'est être témoin de son état, c'est entrer avec lui au contact de sa chair et sentir sa douleur. L'œuvre de Nebreda est performative car elle met en scène son écorchement. Elle questionne brutalement l'écart entre chair et psyché, entre le vivant et le cadavre, entre le social et l'intime. Sa détresse prend la forme d'un choix esthétique, d'une maîtrise de soi courageuse, voire exemplaire. Ce considérable impact visuel permet au spectateur de saisir le monde psychique de l'artiste tout en restant à une certaine distance de la réalité,

⁵⁸.David Nebreda, *Sur la Révélation*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2006, pp. 77-78.

⁵⁹.*Ibid.*, p. 85.

⁶⁰.Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, pp. 48-49.

de communiquer avec le néant tout en restant connecté au monde. De cette façon, il bascule vers autre chose, un « autre monde » tout en étant face à un corps et un vécu ne recourant pas au simulacre pour se dévoiler. L'œuvre de Nebreda est une œuvre monstreueuse où le corps malade, masochiste, le hors-norme prend une place sacrée, où l'intimité du lit, de la chambre, du désordre mental inavouable devient public, s'exhibe et se manifeste en tant que corps artialisé. Ici le « freak » devient un corps « féminisé » puisque désincarné de sa réalité sociale masculine qui se veut fort et dominant. Nebreda rompt ce lien avec violence ce qui donne une œuvre dégenrée, donc profondément humaine.

En leur temps, les actionnismes viennois avaient, non pas proposé, mais imposé leurs viscères et leur rage. Leurs exhibitions consistaient à déployer actions cathartiques et politiques dans l'espace public, afin de s'affirmer face au système. De 1960 à 1971, ils ont utilisé leur corps comme preuve et « outil » de résistance. Otto Müehl, Gunter Brus, Hermann Nitzsch et Rudolph Swartzkogler ont été les principales figures et protagonistes de ce mouvement expressif, dont une philosophie existentialiste délimitait les contours : entre l'urgence de vivre et de parler et celle de ressentir le moment présent. Les actions viennoises étaient « surdéterminées » par les traumatismes de la guerre. Le désir était source de création pour les actionnistes et nourrissait l'opposition au conservatisme autrichien et à l'autoritarisme de l'Église catholique, hostile à toute forme de nouveauté, d'évolution et de mieux-être amenée par la science, la psychanalyse ou l'art. Dans ces conditions, les artistes ne faisaient plus confiance qu'à leur corps, qui n'était plus que la seule donnée réelle à leur disposition pour éprouver leur existence et manifester leur rêve de « *sortir du borbier*⁶¹ ». Dans leur présence corporelle et leur ressenti, ils mettaient leur espoir et leur pulsion de vie. Otto Müehl a ainsi déclaré : « *J'ai plus confiance en mon corps qu'en n'importe quelle idéologie.*⁶² » Même si les modes d'expressions des actionnismes viennois étaient des plus extrêmes (sang, excréments, agressivité, sexe et mise en danger ultime) leur volonté de dégager le corps des carcans sociaux était ce qui donnait à leur violence une beauté tragique et un entrain positif, en leur attribuant une dimension éminemment constructive. Le modèle de corps établi n'étant pas suffisamment puissant pour épargner à quiconque la

⁶¹. Otto Müehl, *Sortir du borbier*, Paris, Les Presses du réel, 2001.

⁶². *Ibid.*, p. 8.

frustration dans laquelle l'Autriche enlisait sa population, les actionnistes violaient volontairement les tabous, en subvertissant les convenances et les conventions par des attitudes scandaleuses. Cette liberté prise signifiait qu'il fallait voir au-delà de son esthétique écorchée vive : en revisitant le modèle corporel, en multipliant les possibilités d'expression, les actionnistes agissaient en corrompant jusque dans leur chair le « fascisme » viennois. Ils établissaient un lien direct entre Freud et ses théories psychanalytiques et eux, en s'aventurant tendanciellement sur les voies de l'inconscient et en détournant les symboles de l'oppression. Sacrifices, castrations, mutilations n'étaient plus subis mais au contraire choisis : le mal infligé se transforme en une arme bénéfique, une catharsis qui, au lieu de transformer l'émotion en une pensée, transforme l'agression au quotidien en une pulsion de vie partagée par et dans l'action. Ils ont été les premiers à traduire la violence de l'État par la violence du corps et à renverser les pulsions de mort en pulsion de vie. De nombreux artistes se sont retrouvés dans leurs productions, dans cette beauté mortuaire insufflée par la quête d'une échappatoire à un quotidien bien plus lourd à porter.

Assister à une performance qui traduit la même énergie permet au spectateur de se situer face à un contexte culturel, de se sentir concerné (ou non) par certaines violences sociales, certains débats politiques, les aspirations et les combats de certaines communautés, ou encore un état physique et mental particulier. Cette empathie recherchée est le support d'une possible solidarité. Certes, tout dépend du vécu et de la trajectoire de celui qui regarde, de son passé et de l'espace social dans lequel il évolue.

Accords perdus est une performance réalisée en 2011 et jouée dans de nombreux lieux (galerie, théâtre, bunker de la Demeure du Chaos...). La mise en scène de quatre actions dans un seul espace fournit matière à une narration visant à déconstruire le schéma hétérosexuel normatif et invitant à faire « voyager » le spectateur à travers un personnage qui est une jeune mariée (moi-même). Elle engage une quête à la fois spirituelle et politique pour arriver jusqu'à une mort symbolique. Elle se construit d'une certaine façon un nouveau corps en se purifiant de tous les masques sociaux que l'éducation ou la norme bien-pensante a pu lui infliger. C'est alors que commence une série de rituels païens, ayant pour but de sortir du carcan judéo-chrétien et de ses codes, mais également de rentrer dans une nouvelle définition du corps féminin, loin des

représentations patriarcales. Des litres de latex liquide, de sang animal, de miel ou encore des centaines d'œufs brisés deviennent de nouvelles peaux, nouvelles couches, symboles de résistance et lâcher-prise à la fois.

Au départ, la jeune femme est dans une baignoire, pieds reposant sur les bordures, robe et voile blancs immaculés et silence de mort. Une sculpture d'un sexe féminin est située au-dessus de sa tête. Un jeune homme entre en scène, Thibault Majorel : voix cristalline de contre-ténor interprétant « Cara Sposa » de Haendel. Il se dirige vers elle, afin de s'unir à elle symboliquement par le contrat/sacrement du mariage. Mais la sculpture-vagin se met à couler et déverse sept litres de sang sur la robe de mariée, la baignoire se remplit. Elle en sort et tente de rejoindre son futur mari mais n'y arrive pas : chaque pas vers lui se transforme en une chute violente sur le sol. La mariée choisie alors de s'enfuir sans lui.

Destruction de la robe, symbole de contrat marital et oppressif, à travers un strip-tease au couteau sur le son d'Igorrr, un musicien élaborant des sons électroniques mêlés à des sonorités classiques baroques, le tout rythmé sur une fréquence saccadée, proche du free jazz. S'en suit une destruction de trois-cent œufs de poule à coups de chaussures de ballet fétichistes (« Ballet Shoes »). Sol glissant, chutes violentes sur le son lourd et métallique de Sacha Bernardson en live, construisant un univers à partir des bruitages du corps de la jeune femme. Le corps qui percute le sol devient une chorégraphie vacillante entre désespoir et obstination. Les talons, symbole de puissance et de fragilité, brisent leur reflet séculaire matérialisé par les œufs, à la fois gluants, glissants et dangereux mais aussi vulnérables et inoffensifs puisque morts-nés...



A.J. Dirtystein, *Accords Perdus*, Borderline Biennale, Demeure du Chaos, Septembre 2011, [Photographie par B. Atlan].

Puis entre en scène une femme vêtue d'un kimono rouge. Elle se déshabille et enfle un masque de louve (le même que dans la performance « Post-Érotisme » symbole marqué par une esthétique particulière, réutilisé comme pour filer une métaphore au creux de mon travail performatif), ainsi qu'une queue du même animal posée sur un plug anal. Elle s'approche de la mariée avec un jeu de cordes. Il s'agit de Satomi Zpira, performeuse shibariste et dominatrice. Scène langoureuse, sensuel et brutale à la fois, Satomi exécute chaque geste avec une précision chorégraphique et la jeune mariée prend la parole entre deux souffles écrasés par les cordes pour soulever quelques points politiques à travers les mots acides de la cynique Virginie Despentes. Jeux de cordes puis recouvrement de miel, Satomi enrobe la jeune mariée et la suspend à deux mètres au-dessus du sol.

Un silence se fait entendre : seules les gouttes de miel percutent le sol. Un jeune homme entre en scène : Mahdi Sehel, danseur contemporain. Il fait un strip-tease féminin dans le silence bercé par les perles de matière collantes et coulantes sur son torse : corset et bas blanc, talons rouges vernis et verge exhibée, Mahdi incarne une version queer de Marie-Madeleine, embrassant les pieds de la mariée pendue, se faisant

baptiser par ses larmes de miel. Une fois détachée, la mariée racle son visage au couteau et distribue des tartines de miel au public. Elle finit par arracher une fine couche de latex posée sur sa peau, symbolisant son épiderme. En faisant des « fleurs de peau » avec, qu'elle dépose sur une gerbe de fleur mortuaire, elle termine son rituel par une mort, symbole d'un renouveau. Dépouillée de tout : son statut social, son mari, sa robe, sa virginité (en rencontrant la louve), son corps de femme-bien-comme-il-faut jusqu'à sa peau, la protagoniste est prête à affronter la vie dans toute sa beauté et son ivresse, loin des stéréotypes et des oppressions liés à son sexe ou à sa sexualité.

Thibault Majorel revient pour interpréter le Stabat Mater de Vivaldi que Mahdi Sehel accompagne en exécutant un ballet dans le reste des œufs broyés. Respirations exagérées, musculature lubrifiée par les œufs, crachats de sang et mouvements précis, Mahdi meurt à son tour en se brisant lui-même sur les coquilles vides.

La jeune mariée symbolise le renversement des codes, du féminin blanc, propre et bien coiffé ; d'elle, on passe à une extrême représentation souillée, dépecée, sexuelle et cadavérique à la fois. D'un non-dit, d'un tabou et d'une représentation sublimée par le chant on accède aux mots, à la prise de parole (par un extrait de King Kong théorie lors de l'encordage), à l'engagement déterminé et aux choix de vie hors-normes. Elle devient cette femme « qui sait », indomptable et sûre d'elle, et laisse mourir l'ancienne femme salie par les modèles établis, les tabous, les interdits et les convenances. Ce revers cherche à travers la souillure des corps à sublimer et donner un sens aux signes que l'humanité tente de taire.

D'une personne à l'autre, d'un médium à l'autre, le spectateur est confronté, face au travail de l'artiste ou à la lecture d'un ouvrage, à questionner sa position face à l'œuvre. L'onirisme, la poésie, la mise en scène et l'esthétique sont des voies stratégiques qui permettent d'« entrer » dans l'œuvre, se sentir loin de son quotidien, déconnecté et pris dans le courant d'une proposition, d'une démarche, d'un appel à « sortir » de soi, du monde et des contraintes. L'engagement, le discours, le débat avec diverses matières, les diverses actions ritualisées et le message politique sont au contraire un appel à « sortir » de la vision médiatisée, de l'éducation et de la norme sociale pour « entrer » dans une réalité plus frappante, plus choquante, plus apte à

soulever une perception du monde souvent censurée. Cette prise de risque est ce qui fait de l'œuvre un témoignage de l'histoire et du monde. La sublimation permet de séduire et d'enrober le message politique, pour le cristalliser et lui donner une chance d'être écouté et reçu par des spectateurs venus de tous bords. La sublimation est un langage qui permet de sortir des « cases » et des étiquettes que même les discours politiques les plus « ouverts » construisent malgré eux.

3. Dispositif et appareillage de création

Les auteures qui choisissent de s'exprimer par le biais de leur expérience et de « parler » à tous proposent de nombreux outils. Pinkola Estès est une spécialiste du langage parlé, chanté et raconté tandis que Desportes préfère le pouvoir performatif du langage, associé au témoignage (par le biais du documentaire) et les paroles de chanson dans les romans, symbole d'union communautaire. Dans un cas comme dans l'autre, leur volonté de transmettre s'adapte à leur histoire, leur goût et leur choix d'expression. Qu'il s'agisse de la sensibilité de Desportes ou de la violence archétypale de Pinkola Estès, il existe, chez ces deux auteures, un dispositif de création qui propose une proximité avec le lecteur. Celui qu'elles utilisent leur devient propre et ne s'arrête pas simplement à l'écriture : il densifie leur intention en usant d'une permutation des mots aux images ou encore de l'écoute à la prise de parole. Leur singularité s'affirme aussi par cette mise en forme. Elles placent leurs mots comme le performeur place sa gestuelle. Ce choix d'infiltrer des lieux communs avec le lecteur permet de pouvoir passer d'un langage singulier à un questionnement universel, ce qui demeure la clé de toute création artistique et la démarche première de tout plasticien. C'est par le dispositif que l'expression d'une intention circule entre l'auteur/artiste et le lecteur/spectateur et, pour ces deux femmes auteures, le choix de différents moyens d'expression, comme celui de passer d'une histoire romancée à une mise en abyme de la réalité par une « réelle » parole de chanson, ou encore réadapter des histoires orales dans une parole visant à « soigner », découle d'une certaine parenté de leurs pratiques. C'est une visibilité plus large qu'elles accordent à ce qu'elles dénoncent ou proposent, et ainsi elles repoussent les cloisonnements artistiques et littéraires pour ouvrir sur des champs disciplinaires plus vastes.

a. Des mots aux paroles : les histoires, le chant et l'analyse

Pour Pinkola Estés, prendre la parole compose une base d'expression aux vertus bénéfiques. Cette action constitue le socle de son travail de psychanalyste et de conteuse. Elle lui permet d'être ce chaman qui ouvre la voie vers l'inconscient. En prenant le temps de parler, de chanter et de conter, elle considère que la parole entendue est, pour celui qui tend l'oreille, un premier pas vers le bien-être. Pour elle, prendre connaissance des histoires des personnes rencontrées et, notamment, « tirer profit » des anecdotes des autres femmes, lui permet de souligner que la parole transmise a une valeur d'héritage symbolique. Elle est le médium privilégié de cette auteure, mais également la source de la connaissance chez de nombreux peuples : écouter les autres, c'est apprendre mais c'est aussi le fondement de l'empathie, du partage, du savoir, voire de la construction de l'Histoire. À une époque où les moyens de communication sont nombreux, Pinkola Estés prône les mots parlés et chantés comme base « saine » de communication entre les individus. La parole est un gain de liberté dans l'évolution de l'homme, mais son intensité et sa puissance varient selon de nombreux paramètres (regards, postures, distance et sensorialité). Ainsi, cette faculté est un événement qui vient embrasser plusieurs disciplines : linguistique, ethnologie, psychiatrie, psychanalyse, neurobiologie ou psychologie de l'enfant⁶³. Cette communication verbale, avant d'être réalisée, s'articule à des gestes. Le corps est porteur du message avant même que les mots ne soient prononcés. Avant de pratiquer « le pointé du doigt », l'enfant passe par des phases d'hyperkinésie. Cette auto-agression est une façon de « dire » qu'il veut quelque chose, qu'il convoite un objet mais qu'il ne sait pas encore le nommer, ni le montrer avec son doigt. Une fois que l'enfant a réussi le « pointé du doigt » (vers le dixième mois et devant sa « figure d'attachement »), l'enfant tente de parler : « *Et c'est alors, à ce moment précis, qu'il tente l'articulation, toujours d'abord ratée, d'un mot.*⁶⁴ » La parole devient ce qui différencie l'homme de l'animal. Il peut définir les choses, les nommer ; une fois nommées, celles-ci deviennent plus acceptables.

⁶³.Boris Cyrulnik, *La Naissance du sens*, Paris, Hachette littératures, 1995, coll. « Pluriel », p. 50.

⁶⁴.*Ibid.*, p. 56.

Dans *Le Don de l'histoire* et *Le Jardinier de l'Éden*, Clarissa Pinkola Estés commence ses deux ouvrages de la même façon, à quelques mots près : « *Ce petit livre est constitué de plusieurs histoires qui s'emboîtent comme des poupées russes.*⁶⁵ » Elle explique que les histoires permettent de meilleures compréhension et connaissance de la vie car une histoire en appelle une autre et de cette façon, elles établissent des liens entre les choses et les gens, de la même façon que la vie formule les expériences. Dans sa famille, par tradition, les histoires sont partagées, comme pour inviter à voyager. Cette méthode provient de son héritage culturel mexicain (ses origines) mais aussi hongrois (sa famille adoptive). En répondant aux questions posées par une histoire, les enfants, ainsi que les adultes, peuvent jouir d'une réponse qui n'est pas fermée. Ce qui les autorise à avoir un avis singulier sur les choses et à ouvrir un débat. Ce même avis peut ainsi évoluer dans le temps. Cette tradition du « parler » chez Pinkola Estés se retrouve à travers les quatorze histoires dont elle fait part dans *Femmes qui courent avec les loups*. La plupart des contes évoqués existent déjà et ont subi de nombreuses réécritures. Qu'il s'agisse de *Barbe Bleue*, des *Souliers Rouges* ou encore de *Wassilissa*. L'utilisation de la louve pour relier toutes ces histoires et ainsi proposer son concept de femme sauvage a quelques significations : elle se réfère sans cesse à des figures archétypales qui surpassent la religion catholique, idéologiquement, philosophiquement et bien sûr chronologiquement. Le loup, animal mythique, est le symbole même de la parole, du témoignage, de « l'histoire », au sens folklorique du terme. L'image du loup-garou en dit long : romanciers et cinéastes en ont hérité et lui ont donné une place très importante dans la fiction occidentale. D'abord entré dans l'Histoire grâce à la littérature, il a ensuite bénéficié d'une « carrière » cinématographique intense, depuis 1913. Mais avant de devenir un animal légendaire, une créature de fiction et un mythe incontournable, le loup-garou était, comme la sorcière, une image qui puisait son origine dans les témoignages de certaines régions redoutées du Moyen Âge. Il existe peu de contes avec des loups-garous car celui-ci est un « fait réel », issu de l'histoire des dires du Moyen Âge. Pour Lecoûteux, les histoires de loups sont des « *mémorats fixant le souvenir d'un fait* », c'est-à-dire qu'ils sont le reflet des croyances et des craintes de nos ancêtres. Les histoires de loups du Moyen Âge sont des enseignements, tout comme les histoires que propose Pinkola Estés. Elles nous rappellent que la tradition

⁶⁵ Clarissa Pinkola Estés, *Le Don de l'histoire. Conte de sagesse à propos de Ce qui est suffisant*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1999, p. 9.

occidentale prend racine dans l'Antiquité classique et que la religion, avant d'être monothéiste, puise sa force dans de multiples croyances et interprétations populaires. Ces sources de spiritualité ont permis de comprendre et de donner des explications symboliques aux phénomènes de transformation que pensaient subir les gens de cette époque. Pour Lecoûteux, la métamorphose en loup n'en est pas la seule forme possible. Il existe de nombreuses figures animales que l'homme peut revêtir : taureaux, ours et même tigre, voire hyène ou léopard dans les pays d'Afrique. « *Autrefois, on croyait que l'homme disposait de plusieurs doubles animaux et que ceux-ci pouvaient s'échapper pendant son sommeil, le coma ou la transe [...]*.⁶⁶ » La transe et le sommeil étaient expliqués par l'utilisation d'un onguent⁶⁷ « magique » ; cette « magie » était motivée par l'utilisation de psychotropes qui permettaient de provoquer des rêves, des hallucinations ou des désirs dans l'esprit de leurs consommateurs. Ainsi éloignés de la réalité, les esprits s'ouvraient et pouvaient laisser place à des visions qui les rapprochaient des pulsions « animales », comme celles exprimées par des rêves empreints d'érotisme, attendu que la figure de l'animal est une image qui permet de rapprocher l'homme de la nature et de ses révoltes contre l'ordre moral et social. Elle est aussi un symbole visant à faire peur aux autres : celui qui est loup-garou est sous le pouvoir d'une malédiction, d'un sortilège. Pour l'église catholique, il ne pourra s'en « sortir » qu'en allant sur le bûcher. Du bas Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle, de nombreux procès ont eu lieu et malgré leur iniquité (témoignages peu clairs, nom de l'accusé non révélé, sentence omise), ils révèlent qu'il y a eu de nombreuses garaches. Elles sont en général assimilées à des sorcières : « *Ce sont des veuves, des épouses, des filandières ; elles sont exécutées sans précision ou brûlées, ou bannies ; quelques-unes sont libérées*.⁶⁸ » Tout comme l'image de la sorcière, laquelle fut récupérée par le romantisme et la littérature, le loup-garou relève du mythe et du discours. Il sert à transmettre la peur : si la part animale de chaque être prend trop de place, elle risque de l'emporter sur son humanité. Le loup-garou est un ennemi de la société, tout comme le loup l'est pour tous les vivants. Cette « métamorphose » en animal était surtout attribuée aux personnes qui vivaient en marge de la société (des chamans, des sorciers)... Ils étaient représentés

⁶⁶.Claude Lecoûteux, *Elle courait le Garou, Lycanthropes, hommes-ours, hommes-tigres. Une anthologie*, Paris, José Corti, 2008, p. 20.

⁶⁷.Il s'agissait de graisse humaine mélangée avec de l'opium et appliquée sur la peau par massage, jusqu'à pénétration totale du produit.

⁶⁸.Claude Lecoûteux, *Op. cit.*, p. 28.

ainsi car le loup était l'ennemi le plus redouté des communautés et symbolisait les bassesses de l'homme : « *Le loup-garou est donc avant tout l'image de l'anti-homme, l'expression des instincts non maîtrisés, de l'animalité brute et donc l'antithèse de l'homme image de Dieu.*⁶⁹ »

La parole précède le geste, c'est ce qui différencie l'humain de l'animal mais c'est surtout une manière de se libérer. Elle a des vertus bienfaitrices. Pour Emil Cioran, tout s'use : « *Le fait d'écrire est une sorte de profanation, parce que les choses auxquelles vous croyez intégralement, à partir du moment où vous les avez dites, elles comptent moins pour vous.*⁷⁰ » Cette « *profanation* » qu'évoque Cioran est un mélange entre le sacré de la création et le profane de l'être : l'artiste et l'écrivain s'éloignent de Dieu. Pour lui, « *[d]éfaire, dé-crée est la seule tâche que l'homme puisse s'assigner, s'il aspire, comme tout l'indique, à se distinguer du Créateur*⁷¹ ». C'est pourquoi assigner un visage de louve et inciter à la création est une démarche totalement païenne, qui relève d'une attitude de dérision envers la religion et ses préceptes. En proposant de parler, de conter, de chanter, mais en incarnant ses dires, Pinkola Estés éloigne ses patientes de toute instrumentalisation patriarcale. Ainsi par la kinesthésie, l'enfant rend compte de sa présence au monde. Il se révolte de ne pas avoir de mots et ainsi de ne pas avoir le pouvoir de nommer les choses. Ce « pouvoir » se retrouve dans les cultes païens. Les divinités y apparaissent grâce à la puissance du rituel. C'est celui-ci qui fait apparaître la divinité et non l'inverse comme dans la religion monothéiste. Ainsi, le pouvoir vient bien du choix de l'être. À lui de décider s'il veut utiliser sa puissance de nomination ou au contraire se laisser porter par ses craintes. Parfois ce pouvoir est assigné à un lieu, c'est la Nature qui le révèle. C'est pourquoi paganisme et sorcellerie étaient bien souvent confondus et pourchassés de la même façon.

La magie est bien antérieure à l'Antiquité ; la sorcellerie, sous-produit de cette science occulte, était pratiquée par des gens ayant peu ou pas du tout de culture, souvent des femmes, souvent exclues de la vie politique. Sorcière vient du latin *sortiarus*, qui signifie « diseur de sort ». Cette appellation sous-entend que la sorcière a une grande facilité à la communication car elle dit le « sortilège » donc détermine le destin par la parole. La sorcellerie est avant tout l'histoire du martyr que les femmes ont enduré en

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁰ Entretien par Hans-Jürgen Heinrichs dans le documentaire de Bernard Jourdain « Un siècle d'écrivains », produit par France 3, 1999.

⁷¹ Emil Cioran, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2011, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 734.

Occident. Saint Lugidus disait à propos des séductions féminines : « *Non, je n'irai pas. Car où est la femme, se trouve le péché ; où est le péché, là se trouve le diable ; et où est le diable, là se trouve l'enfer.*⁷² » Le raccourci entre la femme et l'enfer s'impose aux hommes de l'époque qui ne voient en celle-ci qu'une chair perfide et sale qui les éloigne de leur unique but : Dieu. Les contes, héritage des rêves et des histoires transmises oralement, ont vu leurs personnages « purifiés » par l'Église catholique. D'après Pinkola Estés, les symboles païens ont été renouvelés pour éduquer par la peur. Les histoires étaient là pour apporter réconfort et solution, pour « guérir », en quelque sorte, par les mots. Seulement, les personnages comme les guérisseuses se sont transformés en sorcières, les animaux se sont changés en démons, les scènes érotiques ont disparu... Tout ce qui composait une source de savoir sur le corps, le sexe, l'extase, le pouvoir féminin et initiatique s'est vu déformé et utilisé à des fins d'édification religieuse. Les vieilles femmes synthétisent tous ces individus traqués pendant des siècles : les sages, les voyantes, les guérisseuses, les conteuses, les folles, les chamanes, les mères et les grands-mères... Elles figurent le bout de la vie, le cycle quasiment clos et le passage du flambeau aux jeunes générations. La parole s'enracine autour d'elles comme une mémoire et elles forment une longue « colonne vertébrale » qui s'articule pour lier les choses entre elles. À la différence de l'unique histoire recueillie dans la Bible, dont se servent les chrétiens pour expliquer le monde, Pinkola Estés propose de se servir de toutes les histoires à entendre, à sentir et à partager afin de forger, non pas un unique sens à la réalité, mais un cheminement subjectif. La sagesse ne pouvant être acquise sans passer par diverses émotions, elle oppose la frustration binaire et manichéenne de la religion à la puissance émotionnelle et diversifiée du paganisme. Implicitement, elle se place volontairement en sorcière car elle partage, apprend, guide et conseille tout en laissant une trace. Elle « *dit le sort* » en aidant à « *faire de l'âme* » (FQCL, 38) ou autrement dit « *de l'esprit* », puisque leur signification provient de la même racine. L'image de la vieille femme, au-delà de celle de sorcière, est avant tout un archétype du savoir. Elle « sait » et ses conseils sont des secrets, des recommandations, des remèdes pour apprendre de la vie.

Il existe de nombreuses mises en abyme dans les histoires de Pinkola Estés et celles-ci peuvent conduire à une perte des repères. Psychanalyste, elle exerce en tant que

⁷².Guy Bechtel, *Les quatre femmes de Dieu. La putain, la Sorcière, la Sainte et Bécassine*, Plon, 2000, p. 114.

conteuse et fait passer des idées sérieuses dans des histoires farfelues. Avec cette double « identité » de clinicienne et d'artiste, elle donne l'exemple de ce qu'elle défend car, pour elle, écouter les personnes plus âgées, les femmes notamment, informe et permet de s'orienter. Elle montre ainsi que le bien-être ne dépend que de la faculté de s'ouvrir au monde et aux rencontres, de ceux qui constituent le « clan », c'est-à-dire la famille ou la communauté d'un individu :

Une fois j'ai rêvé que je racontais des histoires et que quelqu'un me tapotait le pied pour m'encourager. Baissant les yeux, je m'apercevais que j'étais debout sur les épaules d'une vieille femme qui me tenait les chevilles et me souriait [...] Je découvrais alors qu'elle se tenait sur les épaules d'une femme encore plus vieille qu'elle, qui elle-même se tenait sur les épaules d'une femme [...] (FQCL, 38).

La chaîne humaine métaphorique que représentent les vieilles femmes est une grande échelle qui, pour Pinkola Estés, symbolise que l'être qui se trouve en haut doit prendre conscience de la force qui le soulève. Tant sur le plan psychique que généalogique, la puissance des vies qui précèdent un individu doit servir de base pour « prendre » et par la suite « donner » à son tour.

Dans le dernier roman de Wendy Delorme *La Mère, la sainte et la putain (Lettre à Swann)* écrit en 2012, l'histoire devient une figure de « don ». L'idée de Pinkola Estés est de vouloir transmettre par l'histoire quelque chose de bien plus précieux qu'un bien matériel. Cette idée se cristallise dans l'ouvrage de Delorme par l'intention de l'auteure, qui est d'écrire à l'enfant qu'elle porte dans son ventre. Le roman s'articule ainsi en plusieurs chapitres et s'adresse à la deuxième personne, c'est-à-dire à Swann, sa fille :

*Laisse-moi te raconter d'où tu viens, et te parler des femmes de la famille. Celles qui m'ont faite telle que je suis, telle que je te fais.*⁷³

Le processus de parole commence avant même que l'enfant ne soit né. La création littéraire et la conception de la vie puisent leur source avec la même force. Chez Delorme, il y a un parallèle évident entre la puissance créative et la puissance maternelle. Ces deux forces sont véhiculées par une histoire qui prend naissance dans des banalités amoureuses. C'est en racontant les histoires que « l'enfant » prend place dans la narration. L'auteure représente toutes les femmes du livre : mère, sainte et

⁷³Wendy Delorme, *La Mère la sainte et la putain (lettre à Swann)*, Paris, Au diable Vauvert, 2012, p. 103.

putain se côtoient dans un seul et même corps qui fait germer un roman où les mots ont la même valeur que la vie :

*L'enfant que tu m'as fait, il ne germe pas dans mon ventre, mais dans mes tripes et mon cerveau [...] Merci pour cet enfant de mots que tu m'as fait sans faire exprès.*⁷⁴

Les mots prennent la place du sperme dans cette histoire d'amour entre Wendy et son compagnon trans⁷⁵. Cette fertilité, incompatible au sens biologique mais puissante au sens symbolique, tisse les liens familiaux et dessine les repères du futur enfant et permet aussi l'écriture de l'ouvrage de Delorme. Qu'il s'agisse d'éducation sexuelle, de conseils avisés ou de précisions généalogiques, chaque chapitre est un recueil d'apprentissage et un partage de l'auteure. La création a une vertu d'enseignement : en se faisant « *lettre* » à un enfant, elle devient témoignage et éducation du lecteur. Elle permet de bousculer l'ordre hétéro-normé imposé par le patriarcat mais n'en transforme pas pour autant les fantasmes et les images véhiculées par les mots. Son style littéraire, entre prose poétique et journal intime, positionne l'auteure entre la volonté de donner et celle de « prendre » au lecteur. Elle redéfinit les valeurs d'amour, de respect et de partage au premier plan tout en véhiculant des positions sociales et d'engagements artistiques. Delorme devient ainsi la seule figure dont elle ne parle pas dans son ouvrage : la sorcière car, en prenant le parti de « dire » ce que le sort peut réserver aux femmes, elle les détourne de cette voie et devient celle qui « dit le sort ». Sa parole devient puissante résistance, une sorte de filtre d'amour pour protéger sa fille. Le fil de cette histoire constitue un discours engagé au travers duquel chaque lecteur peut tisser un lien avec sa propre expérience.

En 1995, Mona Hatoum réalise une installation intitulée *Recollection*. Il s'agit de petites boules de cheveux disposées dans une salle, à même le sol. La contradiction entre l'occupation de l'espace et la discrétion de l'installation donne à son œuvre une valeur de souvenir. En effet, ces fragments de corps, disposés sur le parquet, sont à la fois le symbole de la présence de l'artiste et son absence. Ils signalent la puissance de l'être et sa disparition : entre une occupation totale du monde et un cache-cache avec

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 171-177.

⁷⁵ Le terme « trans » est volontairement séparé du suffixe « sexuel » tout au long de la présente thèse. En effet, le terme « transexuel-le » est une définition médicale qui est rejetée par les trans eux-mêmes, voyant dans ce terme un sous-entendu pathologisant, c'est pourquoi il est volontairement exclu. À ce propos, voir le témoignage de Bambi, dans le documentaire de José Dayan intitulé *Nous n'irons plus au bois*, Passionfilms et Neria Productions, 2007, 184 mn.

celui-ci. La parole, le discours, l'histoire tiennent la même place que les petites boules de cheveux de Mona Hatoum. Ce sont des infiltrations de vie dans l'être qui sait prêter l'oreille à l'orateur, à l'écrivain ou à l'artiste. Ces cheveux, synonyme de force, de vitalité ou de féminité lorsqu'ils sont encore sur leur propriétaire, sont le symbole du corps putrescible. Ils ne peuvent pas générer de fantasme parce qu'ils sont réduits qu'à une matière naturelle et périssable. Cependant, ils sont tissés et, de ce fait, représentent une unité construite. Le passage du fil du cheveu au tissu, d'une unité à un ensemble, est une métaphore du passage du naturel au culturel. La construction culturelle de l'individu, souvent récupérée par la morale comme étant une donnée naturelle, fait l'objet d'un manifeste confrontant l'intime et le public. C'est le risque à prendre pour nuancer les idées reçues : se livrer à un abandon de soi qui permette de faire « preuve », de briser les schémas établis, tout autant que de s'affirmer.

Les histoires dont fait part Pinkola Estés portent les mêmes interrogations que l'œuvre de Mona Hatoum : de l'individuel au collectif, elles forment une toile qui constitue une base de réflexion pour s'émanciper ou au contraire s'emparer des images archétypales. Delorme se retrouve aussi dans cette réflexion car elle sous-entend par l'écriture de son roman qu'une affirmation de soi en tant qu'individu ne va pas sans une soumission à son histoire propre. Reste à composer sa propre destinée pour sortir de l'assujettissement à l'éducation, au système et aux images stéréotypées de la féminité. Par la connaissance des faits, des tenants et des aboutissants de l'Histoire, notamment celle des femmes et de leur choix de vie, le lecteur, le spectateur, celui qui écoute ou qui entend peut alors choisir de transmettre ce qu'il a appris ou, mieux, donner de lui à son tour.

Cette volonté de lier les choses entre elles renvoie à une tradition féminine. En effet, pour les paroles et le chant, ce qui lie les mots entre eux semblerait être tenu par un fil. D'ailleurs ne dit-on pas « le fil d'une histoire » ? Il est souvent perçu comme un signe féminin dans l'Antiquité et dans les nombreuses histoires qui les précèdent ; il se voit utilisé par la culture comme le symbole phare d'un savoir-faire féminin. Aussi, broderie, couture, tricot, tapisserie ou tissage participent-ils de la mythologie. Qu'il s'agisse de Pénélope, des trois Parques, d'Ariane ou d'Arachné, la métaphore de la vie, à la fois entrelacée, construite, déroulée ou façonnée mais aussi emmêlée voire sectionnée, opère suivant des archétypes féminins. Il s'agit là d'une lecture matérialiste

et non essentialiste de l'acquis féminin et de son histoire. De nombreuses artistes ont ainsi recréé, par leur démarche, une ironie du conditionnement. Ghada Amer, artiste égyptienne, brode des images pornographiques sur du tissu. Réalisant un effet de matière qui remplace la coulure de peinture par la traînée de fil, elle se joue du spectateur, lui infligeant un « *plaisir rétinien* » – pour reprendre les mots d'Anne Creissels – le rendant complice de l'assujettissement tant à cette pratique « féminine » que du type d'images proposées. Cette « manière » artisanale a aussi été reprise par de nombreuses femmes pour opposer cette éducation de « femme d'intérieure » à celle de l'art, exposée et intellectualisée, associée culturellement au monde masculin. Dans le numéro 352 du magazine *Art Press*, ayant pour thématique « Broderie et art contemporain » et datant de janvier 2009, la critique d'art Frédérique Joseph-Lowery dresse la liste des expositions proposant la broderie comme médium d'excellence. Ainsi, des artistes telles que Corinne Marchetti ou Francesco Vezzoli, Ghada Amer et Elaine Reichek sont recensées, tout comme l'exposition *Pricked : Extreme Embroidery*, au musée d'Art et de Design de New York, soulevant que cette pratique, longtemps dite « féminine », est aujourd'hui reconnue comme outil de créativité. Dans l'usage du fil, la symbolique du temps est très présente, déjà parce que ce médium est un travail de longue haleine, qui nécessite patience et concentration, mais aussi parce qu'il renvoie indirectement au fil de vie, porté par l'archétype des trois Parques, maîtresses de la destinée humaine. Ces sœurs, filles de Zeus et de Héra, avaient le rôle absolu de dérouler ou couper le fil de vie des mortels. Représentées par les poètes et les peintres comme des fileuses, elles établissent la base des êtres et des choses et sont aussi vieilles que la Terre et le Ciel. La première se nomme Clotho, ce qui signifie « filer », la seconde Lachésis, qui veut dire « action de tirer au sort » et enfin la troisième Atropos, clôturant l'action et se rapportant étymologiquement à « inévitable ». Ces vieilles femmes ne tranchaient pas que la vie des hommes, elles étaient aussi responsables de leur naissance. Il y a dans leur histoire, une symbolique à la mère, porteuse à la fois de vie mais également porteuse – de toute évidence – de mort. La mère ne donne pas toujours – fort heureusement – la mort à son enfant (toute mère n'est pas une Médée réelle). Mais elle fait advenir à la vie son enfant, ce qui le voue nécessairement, obligatoirement, inéluctablement, à la mort.

C'est pourquoi l'on peut voir dans l'action de filer, pour les artistes femmes, une mémoire de leur savoir-faire et de leur éducation tout autant qu'une mise à mort de cet enfermement culturel. Cette construction s'allie à une destruction inévitable et vient renforcer les écrits de philosophes, comme Butler, abordant l'affirmation de soi et la soumission comme deux notions inséparables, puisqu'*« il n'y a pas de formation du sujet sans un attachement passionné à l'assujettissement⁷⁶ »*.

Le dispositif de Pinkola Estés est avant tout basé sur une histoire du féminin, qui est aussi la base d'une réflexion féministe, car, pour pouvoir parler d'elles et se reconnaître, les femmes ont d'abord dû communiquer entre elles et s'organiser. La parole joue un rôle important dans les consolations et les leçons que les femmes ont pu se donner. Elle est le centre de tout. Utiliser ce médium est aussi un moyen de revenir à une communication initiale et saine. Mais, malgré la simplicité que Pinkola Estés semble prôner, son approche renvoie à des stratégies de défense et de puissance bien plus complexes, basées sur l'assujettissement comme formation du sujet. Autrement dit, le langage que Pinkola Estés exerce n'est pas ancestral par hasard.

b. De l'écriture à l'image

Les figures archétypales de Pinkola Estés portent une symbolique. Elle l'annonce et le revendique, en joue et en témoigne tout au long de son ouvrage, comme pour insister sur l'importance d'aller chercher « plus loin ». Despentes ne semble pas avoir le même discours mais son intention semble si proche de celle de Pinkola Estés que les images qu'elle utilise invitent, malgré elles, à pousser les représentations et examiner de très près ses thématiques. L'image de la chienne, chez Virginie Despentes, permet de jouer avec un symbole qui, depuis l'Antiquité a une place importante dans le quotidien de l'homme, tout autant que dans ses mythes. Le chien est un acteur fondamental de la mythologie grecque. Animal de compagnie, outil indispensable pour la chasse ou la guerre, monstre hybride... Il demeure une figure qui oscille entre protection et menace. Du charognard prédateur prêt à tout dévorer au gardien sacré, il permet d'établir une liaison directe entre les vivants et le monde des morts. En utilisant l'image de la

⁷⁶ Judith Butler, *L'Assujettissement en théories*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, p. 113.

chienne, Despentès mobilise le pouvoir performatif du langage. Cet usage du mot, comme forme d'ironie violente envers l'enfermement et l'asservissement du corps féminin, l'autorise à casser les notions binaires associées à l'ordre établi. Ainsi, en parlant crûment de sexualité, elle dépasse la sphère privée et la sphère publique, pour ne faire référence qu'au point de vue des femmes dont il est question. Cette rupture s'oppose farouchement au système capitaliste qui, comme le dit très bien Nina Power, « [...] doit perpétuellement faire comme si le monde de la politique n'avait rien à voir avec le foyer⁷⁷ ». En faisant l'inverse, Despentès propose de renverser les pouvoirs. Ses héroïnes, en détournant les symboles liés au masculin et en se les réappropriant, s'imposent comme des guerrières du monde contemporain, dont le seul outil de résistance est le corps : premier lieu d'existence et de reconquête essentielle pour mettre en lumière les failles d'un système porté sur l'apparence. Aussi, l'insulte « chienne » devient une usurpation d'identité, alors qu'elle était, au départ, une violence verbale destinée aux femmes. Dans la même veine que les combats menés dans les années 1980 relatifs aux discriminations de l'identité sexuelle, la « chienne », la « pute », la « gouine » ne sont que des récupérations et des détournements des injures de la société à l'endroit de certaines communautés. Le mot « queer », insulte déclamée par les catholiques et les homophobes, devient synonyme d'identité et de fierté de ne pas rentrer dans le moule de cette intolérance. Le mot « chienne » et son image sont utilisés ainsi, dans un renversement des valeurs qui joue avec ironie sur l'inversion du « pouvoir ». Celui-ci tel qu'il est défini par le système bascule ainsi en une force, une puissance basée sur l'auto-proclamation de soi. Béatriz Preciado déclare, dans un entretien recueilli par Ursula Del Aguila pour *Têtu*, que le mot « chienne » ou l'appellation « pute » n'a rien d'offensant pour les femmes qui ne se considèrent pas comme des victimes :

Quand une femme parle de la sexualité de façon crue, elle est vue comme masculine. Ici, ce n'est pas une figure rhétorique pour moi, c'est une façon d'habiter l'espace public, et comme c'est totalement interdit d'écrire comme cela pour une femme, quand tu te réappropries ces codes-là dans le langage, tu génères une violence, et moi, je revendique ce langage ! Et puis, les femmes dont je parle reprennent l'insulte à leur compte dans une logique d'empowerment (renforcement de soi), ce que Judith appelle le

⁷⁷.Nina Power, *La Femme unidimensionnelle*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, coll « Penser/croiser », p. 94.

*déplacement de l'injure qui change le sujet de l'énonciation qui n'est plus victime. Donc, je préfère chienne à victime pour désigner les femmes.*⁷⁸

La déclaration ironique est en soi un symbole de prise de conscience de l'atmosphère hostile. Prendre le parti de renvoyer la violence sociale en l'utilisant est une démarche typiquement punk et rappelle l'outrage au système que certains artistes ont toujours assumé par leur provocation. La chienne et la louve, son pendant archétypal, ne sont que des symboles de renversement des binômes actif/passif, sujet/objet, spectatrice/ actrice, culture populaire/ culture bourgeoise, théorie/pratique et enfin intime/public. Réappropriation son corps passe avant tout par la parole, par le franc-parler, l'ironie et la dénonciation.

Pour de nombreuses performeuses post-porn, il est important d'écrire ou de mener une recherche en parallèle avec l'utilisation directe du corps et de la mise en scène. Parmi les militantes punks demeure une volonté de soutenir et de renforcer leurs actions et leurs discours par un effort de théorisation, passant par la rédaction d'ouvrages, la mise en place d'ateliers, de débats et de conférences, ou par un travail de recherche universitaire. L'appropriation des outils technologiques tels que la vidéo numérique, la photographie, l'utilisation d'Internet par les blogs, les réseaux sociaux ou les forums, est également une stratégie de visibilité et de diffusion de l'information. C'est également un encouragement à sortir de l'exclusion. Le partage d'idées via *Facebook*, *Twitter* ou *Tumblr* permet aux lesbiennes, aux prostituées ou aux communautés S.M de communiquer et de s'organiser de façon à mieux diffuser les informations concernant l'organisation de soirées et de manifestations, et surtout de se regrouper afin de créer des espaces échappant à toute pression. Par exemple, on trouve des groupes de discussion « privés » sur le réseau social *Facebook* où les membres du STRASS réunissent des travailleurs et des travailleuses du sexe, partageant leur expérience de vie, confiant leur craintes à l'égard de leur santé, de la violence que fait subir la police ou de l'exclusion de leur famille. Ce qui constitue une zone de liberté et d'échange où ni le jugement ni la condamnation verbale n'ont leur place. C'est en outre une façon d'être connecté internationalement car beaucoup de pays ne respectent pas la liberté de se réunir. En France, les communautés sont actives mais elles demeurent très peu

⁷⁸. Ursula Del Aguila, *Judith Butler et Béatriz Preciado en entretien*, article pour *Têtu*, publié le 13 Aout 2009, <http://www.tetu.com>

nombreuses par rapport aux pays anglo-saxons, au Canada ou aux États-Unis. Dans tous les cas, la formation de communautés basées sur l'échange d'informations, l'écoute et l'entraide permet aux personnes ayant été rejetées par leurs proches de trouver un réconfort et de mener leur lutte de manière collective. C'est dans le refus d'obéir à la norme, négationniste de l'individu, que Desportes a construit cette image de chienne, toujours prédatrice du système mais fidèle à elle-même et aux siens : les mots pansent ainsi la « gouine », la « pute » et la femme voilée (considérée elle aussi toujours comme une victime dans les pays occidentaux).

L'œuvre de Desportes pose aussi la question du « care » : peut-on parler à son propos d'un encouragement à prendre soin de l'autre et, si c'est le cas, peut-on dire qu'elle va dans la même direction que les professions « informées » par cette théorie développée par les féministes ? En effet, Desportes offre un réconfort flagrant, mais visible et décodable par celles et ceux qui « savent », pour le dire avec les mots de Pinkola Estés, c'est-à-dire ceux qui ont un pied dans cette communauté symboliquement ou physiquement.

Afin de lier les atmosphères, les histoires de Desportes sont souvent orientées par des paroles de chansons, ce qui renforce encore plus le cercle communautaire et marque une empreinte définitive au monde punk. Tout au long de son univers romanesque, on peut être amené à « entendre » les notes de musique et les paroles qui accompagnent ses personnages. C'est une stratégie efficace pour se rapprocher du lecteur en lui signifiant qu'il a sa place dans l'histoire car il connaît les paroles, donc il sait comment « ça » se finit, il « connaît la chanson ». En effet, cette complicité peut conduire à évoquer des souvenirs : concerts, moments partagés avec ses amis ou au contraire moments de solitude extrêmes. Avoir une chanson « en commun » permet d'éprouver son appartenance au groupe, à la collectivité. Comme le chaman qui chante durant le passage d'un monde à l'autre, les paroles de chansons sont un moyen de ne pas perdre le fil de l'histoire. Les paroles entourent le lecteur, le conduisent vers un but précis dans l'histoire du roman. Bien que les héroïnes incarnent la frivolité et un certain laisser-aller, l'emprise sur le réel et la sensibilité à fleur de peau des paroles choisies par Desportes permet d'endiguer une puissance dans la narration.

Dans *Baise-moi*, à chaque fois que Nadine exécute une tâche, elle met le casque de son baladeur sur les oreilles et Desportes fait surgir les paroles d'une chanson. Les

phrases retranscrites permettent de sous-entendre une mentalité, un sens de la révolte et une atmosphère culturelle. Elles représentent une époque, une expression empreinte de liberté et de revendication. À la période de l'adolescence, la musique marque l'appartenance à un groupe, à un style particulier. S'habiller, se coiffer, adopter un langage et avoir une indépendance musicale, voilà comment on construit alors son monde. Dans *Baise-moi*, l'histoire commence en images (pornographiques) et en chansons. Le morceau « Get Whacked » des *Suicidal Tendencies* vient couvrir les répliques stéréotypées du film pornographique que regarde Nadine. Puis, durant les vingt-neuf chapitres qui organisent l'ouvrage, d'autres titres reviennent, comme pour ponctuer les fins des chapitres, les actes des deux femmes et les moments de repli sur soi que Nadine s'accorde. Le baladeur de Nadine, toujours « vissé » dans ses oreilles, laisse « entendre » au lecteur des groupes tels que *Mudhoney*, *the Arrs*, *Ned's Atomic Dustbin*, *L7*, *Rollins Band*, *Suicidal Tendencies*, *Sonic Youth*, *Faith no more*, *Hole* :

Elle prend son walkman, descend acheter des revues sur les armes. Is she pretty on the inside, is she pretty from the back, is she ugly on the inside, is she ugly from the back ? (BM, 149)

Ces mots, prononcés initialement par la chanteuse Courtney Love dans le groupe *Hole*, sont ce que Nadine entend au moment de l'action mais ils ne décrivent pas seulement l'atmosphère qui entoure l'héroïne : ils déterminent sa personnalité entière et représentent aussi l'auteure. Cette méthode permet de lier trois réalités entre elles : celle du lecteur, de l'héroïne et de l'auteure, redessinant les contours de l'idéologie de rue par laquelle s'affirme Despentes.

On peut voir dans son style une démarcation nette quant à la représentation du féminin véhiculée par certains auteurs. D'ailleurs, l'écrivaine aime confronter les deux images : celle qu'elle revendique et celle qu'elle rejette, produit du patriarcat bien en place dans les mentalités. Ses héroïnes sont toujours confrontées à une rencontre qui va bouleverser leur vie. Qu'il s'agisse de *Bye Bye Blondie*, des *Chiennes savantes*, de *Teen Spirit* ou des *Jolies Choses*, ses ouvrages sont toujours empreints d'une réalité urbaine et sociale que la littérature ne met jamais en valeur. La vie démontre souvent à ses personnages que les moments de déprime sont aussi des instants qui font fleurir de belles histoires. Despentes joue avec leur fragilité, coincés entre leur carapace durcie et leur grand cœur. Ils restent humains dans leur description, leur aspiration ou leur quotidien. Ils vacillent entre héros et anti-héros, et touchent encore plus le lecteur qui ne

peut que s'identifier à cette ambivalence, symbole de la vie même. De surcroît, elle s'écarte d'une tradition qui parle à la place des personnages féminins, pour leur faire dire toujours la même chose et favoriser leur contrôle.

Le documentaire de Virginie Despentes, *Mutantes*, réalisé entre 2005 et 2009 en France, en Espagne et aux États-Unis, est son second film après *Baise-moi*. Sorti en octobre 2009 en DVD, il a été diffusé sur Pink T.V. deux mois plus tard. Dans la continuité de *King Kong théorie*, c'est un hommage à la sous-culture punk et lesbienne. Il regroupe de nombreux entretiens et performances Post-porn. On peut y voir des théoriciennes comme Marie-Hélène Bourcier ou Béatriz Preciado mais également des auteures de pornographie comme Jackie Strand, Lynnee Breedlove, des films sado-masochistes et fétichistes de Maria Beatty, de Betony Vernon, de Madison Young, des actrices comme Nina Roberts et Coralie Trinh Thi témoignant sur la pornographie hétérosexuelle *mainstream*, le collectif suédois *Dirty Diaries* produit par Mia Engberg, et le film *The queer X show* réalisé par Émilie Juvet. Ainsi que des performeuses barcelonaises contemporaines telles que Itziar Ziga, Maria Llopis et les collectifs *Post OP* et la *Quimera Rosa*.

Consacrer un film documentaire à ces femmes, c'est avant tout rendre visible la puissance créative et communicative de certaines militantes lesbiennes. La sollicitation de leur corps comme outil est, pour Despentes, « *un front de résistance important pour le féminisme*⁷⁹ ». Dans *Mutantes*, les femmes sont de vraies guerrières contemporaines, proposant des esthétiques et des engagements politico-charnels qui vont au-delà de toute idéalisation normative. Despentes le dit bien, son « *Nos fantasmes sexuelles parlent de nous, à la façon détournée des rêves.* » (KKT, 92) Le post-porn est une vision subjective de la chair, du plaisir et des pratiques sexuelles. Les registres sont vastes et les pratiques ne sont en rien homogènes. C'est un espace où se croisent le film, la vidéo expérimentale, la performance activiste ou artistique... Cela permet d'apporter une image bénéfique, heureuse, drôle et pleine de prises de risque : politique, social ou esthétique. Elle déclare dans un entretien pour *Têtu* : « *Il me semblait bien de faire un documentaire qui ne parlait pas des hommes, ni de maternité ni de contraception, juste*

⁷⁹Ursula Del Aguila, « *"Mutantes" de Virginie Despentes ce soir sur PINK TV* », article pour *Têtu*, publié le vendredi 11 Décembre 2009, www.tetu.com

*un cadeau pour nous !*⁸⁰ » Ce « cadeau », c'est le droit de s'accorder des représentations qui sortent des stéréotypes de la féminité ou de l'homosexualité. La parole est synonyme de subjectivité et d'identité, et en aucune façon, on ne peut en substituer une autre à celle-ci. De même que pour Pinkola Estés, les histoires de chacun(e) sont des portes pour à la fois sortir des idées reçues et entrer dans des mondes différents. C'est ainsi que Desportes passe de l'écriture à l'image, à des images qui semblent être irréelles : les actrices du monde post-porn seraient des *Wonderwoman* et les personnages de ses fictions romancées, paradoxalement, des femmes ressemblant à celles issues de la classe moyenne et à leurs comportements.

Les paroles de chanson, les témoignages des prostituées, des performeuses, des actrices pornographique dans *Mutantes*, sont autant de signes qui fonctionnent comme des discours à la fois « fermés » et « ouverts ». Le militantisme de Desportes emprunte à l'« exemple ». Tout comme Pinkola Estés qui incarne la « vieille femme », la conteuse, « celle qui sait », Desportes souligne sa volonté de sortir de cette représentation affligeante en réalisant elle-même cette démarche. Ainsi le message qu'elle porte à travers l'écriture ou l'image vidéo, construit une trace d'un parcours subjectif, la plupart du temps en manque de visibilité puisque repoussé dans les abîmes du non-dit, du tabou ou de la censure.

c. Texte et images : quand l'œuvre rencontre les mots

La parole a de nombreuses vertus. Elle est pour ces deux auteures un médium qui fonctionne comme une « porte de sortie » et qui permet de pousser les murs du cloisonnement dans lequel le féminin a souvent été confiné. Desportes a inspiré de nombreuses performeuses de théâtre ou expérimentales. Sa parole, incisive et réaliste, a été reprise dans des textes portés à travers de nombreux corps, expérimentations visuelles et installations sonores. Si Pinkola Estés s'est servie des histoires qu'elle a entendues, analysées, étudiées ou lues, il y a eu chez certains artistes corporels une rencontre avec les textes de Desportes. La possibilité de combiner écriture et art visuel permet de nombreuses mises en abyme et diverses combinaisons d'interprétation. De l'œuvre théâtrale à la performance, la frontière est fine. Les « actions de parole », pour

⁸⁰ *Ibidem*.

repandre les mots de l'écrivain Frédéric Boyer, permettent d'établir un lien direct avec le corps. Ce « risque » ou plutôt cette « performance » suggère que « [r]appeler ou raconter c'est alors faire exister à nos côtés, dans ce temps obscur et passager que nous nommons le présent, quelque chose de la mort ou de l'absence qui serait présence.⁸¹ » En soulignant l'importance de la *Chanson de Roland*, Boyer rapporte qu'autrefois, dire un texte, c'était convoquer le passé dans le présent et que cette narration traduisait une « activité chamanique » du fait qu'elle guérissait « les blessures de l'oubli ou de l'inquiétude des temps présents⁸² ». Au Moyen Âge, le conteur est un « parent » du « chaman », on l'appelle « trouvère » pour « celui qui trouve » et rapporte quelque chose du passé à sa communauté. Prendre la parole et donner à vivre un geste et des mots, qu'il s'agisse de théâtre ou de performance, permet de lier l'intime et le collectif. Comme le dit si bien Boyer, il s'agit de « jouer son corps », de risquer sa vie et ainsi de « faire poème ».

Sont performatives les œuvres qui ont un sens pour l'artiste se mettant à nu. Le performeur se distingue de l'acteur puisque son travail n'est pas joué mais vécu. Le sens des mots et des gestes utilisés est conduit par l'expérience passée et présente. Écouter les histoires pour apprendre en tant que spectateur, comme l'évoque Pinkola Estés, ne va pas sans apporter son témoignage, comme le fait Desportes. Il y a dans ces deux activités, un dispositif qui se met en place implicitement, par l'expérience, et qui est bénéfique à toutes formes de création. Comment distinguer un performeur d'un acteur ? Il semblerait qu'il se désigne lui-même avant d'agir. Tout comme dans les communautés alternatives, l'auto-désignation pose le discours et permet de délimiter implicitement un cadre de référence.

Dans une performance du collectif *Carmen Blaix* figure toute l'introduction de *King Kong théorie*. Jouée, chantée ou vécue... Le dispositif scénique et sonore évoque à la fois le lâcher-prise et le contrôle du texte de Desportes, le tout en passant par l'extase et la rage de la performeuse qui l'interprète. Composé d'une artiste féministe, d'un musicien et d'un vidéaste, *Carmen Blaix* traverse les théâtres, les salles de concert, les galeries, les *squatt* artistiques pour partager des représentations performatives entre concert et installation.

⁸¹Frédéric Boyer, *Rappeler Roland*, Paris, P.O.L, 2013, p. 300.

⁸²*Ibid.* p. 302.

La performance intitulée « Bad Lieutenantes », titre du premier chapitre du livre de Desportes, utilise la parole dans toutes ses possibles diffusions (parlée, chantée, chuchotée, enregistrée...). Manifeste de présence et de témoignage, cette prise de position vise à « éduquer » le spectateur mais aussi à provoquer un passage à travers de nombreux états. Elle permet de construire, par le biais d'une expérience de l'écoute et du rythme, une résistance politique vivante : une parole qui déambule sur le son, des images vidéo qui « habillent » la performeuse et un enchaînement crescendo qui bouleverse les sens. C'est un manifeste qui propose de mettre en valeur *King Kong théorie* afin d'en sublimer chaque parole. Entre le conte, le chant du chaman qui transporte vers la transe et la parole théâtralisée, « Bad Lieutenantes » se joue comme une performance sonore où la parole et son sens sont pris dans une même dynamique.

De la même manière mais dans un registre plus théâtralisé, la metteuse en scène Claire Balerdi propose, en 2010, une pièce féministe intitulée *Carnation*. Hormis les passages de Desportes que l'on reconnaît par endroit, elle élabore une narration qui utilise des actions performatives fortes, évoquant les combats des artistes féministes des années 1970. Ainsi les influences de Marina Abramovic, de Gina Pane, de Valie Export ou de Carolee Schneemann sont exprimées de manière à interroger le post-féminisme et sa place dans et en dehors de la scène artistique contemporaine. Finalement, lorsque les femmes parlent des femmes, c'est dans le but de donner à sentir, à ressentir, à voir et à partager une vision positive, loin des carcans instaurés. Même si certaines scènes de *Carnation* sont radicales et montrent des femmes souillées, à bout de nerfs, hystériques ou passives par moments, elles ne font que permettre une mise à distance où l'humour et le « trop » donnent une porte de sortie à la réalité, dont la mise à distance ne peut qu'être bénéfique.

Par moment, l'humour se voit renversé par des silences émotionnels, des matières s'infiltrent pour venir sculpter l'espace scénographique et les performeuses se trompent, rient ou discutent comme si elles n'étaient pas sur scène. C'est un tableau vivant qui déborde sur le spectateur et son présent. C'est une façon de reconstruire l'espace et les consciences par une prise de risque, une fragilité et une sortie du cadre, afin de mieux briser la forme institutionnelle et de faire entrer le spectateur dans le champ de la réflexion qui est en train de se construire sur la scène. De cette manière, la performance devient un espace de discussion, un champ pour la critique qui s'ouvre au public. Même

si celui-ci n'est jamais sûr de pouvoir s'imposer dans l'œuvre, il le fait malgré lui en participant au débat qui se « tient » et se déroule, face à lui. La scène finale, par exemple, est une discussion entre les quatre femmes. Chacune se questionne à voix haute. À tour de rôle, les injonctions déferlent. L'une lance : « *Nous sommes féministes.* » Puis une autre reprend : « *Nous ne tenons aucun discours féministe.* » Une troisième lance : « *Ce spectacle est féministe.* » et la quatrième d'ajouter : « *Ce spectacle ne défend aucune théorie féministe.* » Les mots se rencontrent, se percutent, la conversation devient « surréaliste », mais les unes et les autres permettent de dire, avant tout, que toutes les femmes sont différentes et qu'elles n'ont certainement pas les mêmes choses à dire, à revendiquer. À deux reprises est citée, pour clôturer cette pièce, cette dernière phrase de Wendy Delorme : « *Avec mes tripes de femelle, pas parfaite, pas pure, même pas politiquement correcte. Mais avec force et joie.* »

La pièce se termine par un silence et un regard en direction du public. Aucune lumière ne s'éteint, au contraire : le public est éclairé comme si c'était à lui de continuer le débat. Les performeuses discutent entre elles à voix basses et commencent à ranger la scène. Finalement le public applaudit mais personne ne sait si c'est réellement terminé. La lisière entre le théâtre, la performance et le débat public fait de *Carnation* une proposition artistique toujours en construction, jamais terminée. D'ailleurs la metteuse en scène tient à le signaler à chaque fois : ce n'est qu'une « *ébauche* » renouvelée et améliorée à chaque représentation. Claire Balerdi choisit de questionner plusieurs images et renvoie au spectateur non pas une femme, mais de multiples portraits, entre sauvagerie, grotesque et auto-dérision. Une scène particulièrement touchante montre l'une d'entre elles en robe de mariée, faisant du patin à roulettes, comme une enfant hystérique traversant la scène en rigolant. Elle tient une poupée Barbie dans les mains et répète « *oui* » avec le sourire aux lèvres, et en exprimant de multiples émotions. Entre la joie, la fierté, le rire, les larmes... Elle joue la femme qui, sur le point de se marier, ne contrôle plus ses réactions et semble avoir régressé de plusieurs années. Entre la petite fille qui joue à la poupée et la femme, il n'y a plus de différence. Ce « *oui* », répété avec insistance, s'oppose au « non » souvent ignorés par les hommes et vient frapper le spectateur avec violence, de telle façon que son « bonheur » ne semble pas en être un. Il est forcé, joué. Il ne représente pas la réalité mais une image du bonheur qui sonne faux. Plus tard, les trois autres actrices viennent à

ses pieds et la regardent avec le sourire. Elles épinglent sur sa robe des photographies en noir et blanc.



Claire Balerdi, *Carnation*, Claire Balerdi, Toulouse le Ring, 2011.

On peut voir des portraits de femmes tels que Simone de Beauvoir, Virginie Despentes, Judith Butler, Marina Abramovic... Ce moment-là est porté par du silence. Les femmes se mettent à genoux, comme pour évoquer un travail collectif de mémoire. Elles recouvrent la robe de mariée blanche avec ces photographies qui semblent appartenir à un temps révolu. Pourtant, la présence de ces femmes est bien communiquée tout au long de la pièce. C'est pourquoi, cette scène de *Carnation* évoque ce que Pinkola Estés développe à travers ses ouvrages : il s'agit d'une sculpture de la mémoire et d'un rappel des visages qui ont permis de libérer le féminin de l'aliénation. Il faut aussi faire entendre à celle qui va se marier que la robe qu'elle porte n'est que le symbole de l'oppression et qu'il vaut mieux la recouvrir. Despentes le souligne d'ailleurs très bien :

Souvent, les choses sont exactement le contraire de ce qu'on nous dit qu'elles sont, c'est bien pourquoi on nous les répète avec tant d'insistance et de brutalité. La figure de la pute en est un bon exemple : quand on affirme que la prostitution est une « violence faite aux femmes », on veut nous faire oublier que c'est le mariage qui est une violence faite aux

femmes, et d'une manière générale, les choses telles que nous les endurons.
(KKT, 85)

Derrière les apparences du féminin et des rôles que distribue la société à chacun, se trouvent des penseuses qui ont lutté et luttent encore pour sortir de ce carcan : elles sont, comme les grands-mères de Pinkola Estés, « *en-dessous* » mais sont mises ici, par-dessus la robe, afin d'être mises en valeur. Elles deviennent une sorte de totem vivant, porté par le poids du corps de la performeuse. Les femmes autour d'elles constituent le présent : elles sont auprès d'elle pour lui renvoyer une image du féminin contemporain et conscient du passé. C'est une mise en abîme, un moment de silence, une sorte de rituel de sorcellerie qui permet, par le passé, de construire le futur. Elles épinglent ces photographies de visages et cette action renvoient aussi aux travaux manuels des femmes, qui, ensemble, construisent une « nouvelle peau » par-dessus la robe de mariée, une « peau » faite de femmes.

La performance artistique s'articule avec le féminisme parce qu'elle élabore une théorie par-dessus un vécu expérimental. Elle permet de dialoguer, de questionner et d'enrichir ce que les femmes avaient déjà mis en place par leurs actions politiques et sociales.

À l'heure des films réalisés au téléphone portable, des réseaux sociaux, des écrans toujours plus présents dans la vie des individus, la performance n'est pas que présence, elle est une façon de débattre physiquement et verbalement avec son environnement. Au-delà de l'action et de sa trace reproductible que peut être la vidéo, il est important, pour de nombreuses performeuses d'écrire, de parler, de transmettre avec la force que leur corps peut leur donner. C'est une façon de témoigner physiquement et verbalement et ainsi laisser une empreinte pour soi et pour les autres.

Dans la performance Accords Perdus, un long passage est consacré à l'interprétation d'un extrait de King Kong théorie. Cette rencontre entre la performance et le texte a pour visée de surprendre. Annoncée comme une performance physique et une installation sonore et visuelle, la parole est prise à un moment où le corps vient de subir une violente expérience physique : écraser trois œufs de poules, perché sur des talons de tortures fétichistes, en équilibre. Le texte commence après un long silence et de nombreuses respirations. Une femme sort du public et vient sur scène. Elle enfle un

masque de loup et sort un jeu de cordes rouges. Je commence le texte. Il s'agit du dernier chapitre intitulé « Salut les filles ». Le passage démarre sur la phrase « Ils aiment parler des femmes, les hommes. Ça leur évite de parler d'eux » et se termine sur « À quand l'émancipation masculine ? » (KKT, 141-143). Ce texte de Despentès, dans la performance, apporte un moment de réflexion qui laisse au corps un certain répit. Pourtant, pendant que le texte est prononcé, mon corps est de plus en plus ligoté puis il est recouvert de miel et suspendu à deux mètres du sol. C'est une façon d'illustrer le texte mais surtout un moyen de laisser à la louve, incarnée par Satomi Zpira, un moment pour se libérer et symboliser le sauvage. Tous les personnages d'Accords Perdus sont des alter ego de la mariée. Comme le rêve et le conte, les figures qui prennent place dans la narration de la performance sont des doubles qui surgissent pour « donner » ou « prendre » à la figure principale. Avec le texte, la mariée que j'incarne exprime une seule et même chose : l'idée que son corps et son esprit se sont échappés des normes et de la morale, pour laisser parler une force qui ne pense pas en fonction du bien et du mal, et encore moins en fonction du masculin et du féminin. Cette louve est la puissance moteur pour dire le texte : à chaque fois qu'elle tire une corde ou fait un nœud, les mots s'articulent et développent l'idée selon lesquelles l'hétérosexualité est un concept purement patriarcal, attisant depuis toujours la frustration des hommes. Le jeu de cordes symbolisant à l'extrême cette frustration montre aussi qu'il s'agit d'une forme de protection : l'enrobage protecteur qu'elles tissent, ainsi que les coulées de miel qui recouvrent le visage permettent de mettre le corps à distance.

Les deux auteures dont les différentes esthétiques artistiques sont ici explorées, mettent en évidence, par leur écriture, leur intention d'élaborer un champ de réflexion suffisamment large pour y inclure le lecteur. Leur langage, leur style littéraire et leur invitation à voyager coïncident avec un programme féministe, accompagné de riches références mythologiques, historiques et sociologiques. Elles forment leurs images en provoquant de troublantes mises en abyme, nécessaires à n'importe quel esprit pour entrer dans de profonds questionnements sur lui-même. Ces représentations utilisées peuvent « fonctionner » puisqu'elles s'adressent à d'autres femmes, dont le vécu social a sans aucun doute marqué leur histoire. Mais ces auteures ont également écrit leurs

ouvrages en commençant par s'interroger elles-mêmes, en tant que chair vivante dans un certain environnement culturel, au sein d'un monde contemporain. Elles invitent, de ce fait, la lectrice à plonger dans sa propre vie, afin de prendre plus de recul. Ces auteures proposent une dissection de leur propre vécu afin d'entrevoir sous les voiles et masques sociaux, lesquels sont généralement inscrits dans tout un chacun, donc difficilement perceptibles. La représentation de cette force - accessible via l'écriture, le chant, la parole ou les images - est une pulsion qui invite à questionner, exalter ou perturber la lectrice ou le lecteur.

Cette énergie - rendue visible puisque incarnée par les différents médias artistiques - devient une puissance transmissible. Elle n'est possible que parce que ces femmes, artistes ou écrivaines, ont bâti leurs œuvres sur des épreuves de vie où l'ipséité ne peut être que consubstantielle à leur démarche.

À l'issu d'un premier chapitre ayant mis en évidence les intérêts stylistiques et esthétiques de ces deux auteures, il est possible de déduire que le concept de « femme sauvage » - cette illustration archétypale portée par Clarissa Pinkal Estés en tant que psychanalyste et réinterprétée comme sujet d'étude artistique, semble en tension.

D'une part, ce concept esthétique est une rhétorique, une illusion stylistique, qui confine le féminin dans une sphère intouchable, inatteignable, et déifiée, d'autre part, quand celle-ci s'enracine dans une réalité plus brutale, elle devient carnassière, violente et s'oppose aux schémas de représentations attribuées plus « naturellement » au féminin. N'est-ce pas justement parce que cette expression inclut les mots « femme » et « sauvage » et que ces deux visions posent problème dans un monde politique et social contemporain dominé par des mâles blancs hétérosexuels civilisés ? La brèche que créait cet archétype dans l'imaginaire collectif offre un souffle, un terrain vague où chacune et chacun peuvent se voir comme une entité égale au règne naturel, animal et pulsionnel. La place du corps dans la représentation offre une vision de la chair de ses auteures et conduit à percevoir la profondeur du symbole au même niveau que la surface de l'image : là où est la chienne réside la louve, la ville devient jungle et le fil des histoires perpétuées construit une chaîne communautaire souterraine, invisible donc invincible. L'espace gouvernable, contrôlé et délimité de l'homme ne laisse pas de place au sauvage qui représente la béance de l'être humain, l'abîme effrayante qui aspire le vivant vers le cadavre. Cette souillure le rend définitivement puissant, puisque c'est de cette force qu'émanent les croyances multiples, les sexualités diverses et variées, déviantes et pulsionnelles, les différentes formes de puissances individuelles, créatives et incontrôlables. En cherchant à se protéger de la diversité, le monde occidental a « nettoyé » les femmes de leur part sauvage, sexuelle profondément transcendante et naturelle. Aujourd'hui produit et reproduit à l'infini, le sexe ne représente plus qu'un bien marchandisé et fonctionne comme un instrument de normalisation d'une société réduite à une masse.

La chair humaine, puissante, troublante et source de bien-être se voit être violée par la normalisation, modélisée et conditionnée pour répondre à des fins de catégorisations et de civilisation. N'est-elle pas justement réduite parce qu'elle

cristallise toutes les peurs de ce monde? Peur de vieillir, peur de mourir ou peur « d'être », tout simplement...

Dépasser le corps et entrer dans la chair, apprivoiser la mort et ses symboles, entrer dans de l'humain « trop humain » et questionner les espaces non gouvernables, créatifs en puissance, voilà ce qui sera l'objet de la prochaine partie.

Partie II : Incarnation

« *Christos*, dans la langue grecque, désigne en effet ce qui a été teint, enduit, couvert d'un liquide : acte de peinture ou bien de consécration, bain rituel, acte funéraire précédant l'ensevelissement d'un corps. C'est l'onction. C'est aussi l'acte par lequel, dans l'onction même, une surface a pu se trouver atteinte : c'est le frottement, la caresse d'un onguent ; c'est même la piqure, c'est l'écorchement d'une peau⁸³. » G.D.H

L'archétype de la femme sauvage est invisible à l'œil mais destiné à traverser la chair. Clarissa Pinkola Estès préconise - et ce dès le début de son ouvrage - de sublimer sa forme, afin de mieux en saisir les nuances, par le biais d'un médium artistique :

L'archétype se devine dans les images et les symboles qu'on trouve dans les contes, la littérature, la poésie, la peinture et la religion. (FQCL, 52)

Le « clan des cicatrices », « peau d'âme » ou encore la « Femme Squelette » sont des figures qui questionnent sur le corps et ses stigmates. Les images que Pinkola Estès convoque dans ses analyses, ses poèmes et ses contes sont fortement liées aux couches qui composent l'enveloppe charnelle et brouille la lecture d'un « dedans-dehors » du corps. L'auteure encourage, tout au long de son ouvrage, à visualiser la puissance qui émane d'un être qui s'éprouve sans cesse. Pour elle, cette épreuve conduit les femmes dont elle parle à se construire : par des victoires et des défaites constamment remises en jeu par le biais de l'expérience. Nombreuses sont les phrases qui évoquent, avec poésie, cette prise de position politique et philosophique et favorise une pensée psychanalytique qui pousse à se détacher du corps social. Pour cela, l'auteure offre au lecteur la possibilité de se voir devenir chair et ainsi d'appréhender ses propres ressentis et de se les approprier. De nombreuses métaphores construisent ce terrain favorable à cette ascèse. Par exemple, l'image d'une louve en décrépitude qui ressuscite à travers un

⁸³.Georges Didi-Huberman, *Op. cit.*, p. 155.

chant ancestral, où encore l'image d'une femme jetée à la mer, qui se recompose grâce à la puissance de l'amour, autant d'images qui viennent bouleverser l'ordre chronologique du déroulement de la vie :

C'est alors que sa cage thoracique et les os des pattes du loup se recouvrent de chair et que sa fourrure pousse. La loba chante encore et la bête s'incarne un peu plus ; sa queue puissante et recourbée se dresse. (FQCL, 48).

La chair devient symbole de renaissance, se rapproche de l'animalité par la réincarnation et, ainsi, s'émancipe du Logos. La chair devient aussi importante que l'âme, transcendance que l'auteure défend avec foi. Cette « viande » qui se forme au fur et à mesure suppose que la subjectivité de l'être est ingouvernable, hors de toute emprise sociale :

En surface, nous sommes encore amicales, mais sous la peau, nous n'avons plus rien de domestique. (FQCL, 624).

Le dessein de cette stratégie est avant tout de pouvoir reconnaître sa place en tant qu'individu au sein d'un système basé sur l'oppression d'un certain groupe : les femmes. En niant le corps en tant que concept social, afin de laisser place à une chair sensible et individuelle, l'auteure fait du corps féminin un corps humain. En érigeant la chair comme matière pensante, les contes permettent de sortir du concept sexué, genré pour ne laisser que l'épreuve du corps comme preuve de soi et d'investir le champ de l'imagination, productrice de fantasmes et de possibles.

Cependant, substituer le corps à la chair et construire un discours basé sur celle-ci équivalent à reconnaître le sujet dans son rapport à ses pratiques corporelles, ses désirs et à s'interroger sur son intériorité physique. C'est lui préférer un « dedans » plutôt qu'un « dehors », et se confronter à des notions de pollutions, de contagions, de souillures... C'est préférer un « féminin » plutôt qu'un « masculin », puisque toute forme de féminisation représente avant tout une diminution du sujet cartésien, et gagne sur l'animalité en proposant symboliquement, par métamorphose, un féminin au plus près de ses ressentis, de ses pulsions et de sa sexualité.

D'après Michel Henry, la souffrance est intrinsèque à tout être vivant et l'individu qui souffre en sait bien plus que l'esprit scientifique, car il est « [t]raversé par le désir

et la crainte, ressentant toute la série des impressions liées à la chair parce que constitutives de sa substance - une substance impressionnelle donc, commençant et finissant avec ce qu'elle éprouve⁸⁴ ». Étant incarnés par nature, les êtres ont une capacité à sentir les autres corps tout près d'eux-mêmes, dans une proximité qui leur permet d'éprouver le monde, et de s'éprouver eux-mêmes. Dans les deux ouvrages choisis, le « moi » de la souffrance s'élève vers la pulsion de vie. C'est tout l'objet de *Femmes qui courent avec les loups*, de sa force métaphorique et imaginative : l'auteure se sert des images sacrées pour élaborer une glorification de cette chair tant méprisée. Même dans le dogme chrétien, l'incarnation est une forme de révélation au monde : elle révèle Dieu dans son verbe et se fait œuvre elle-même. Cette incarnation fait de la réalité du corps du Christ, une forme d'identification de l'homme à Dieu.

À travers la création, il est possible de revivre cette expérience d'identification puissante, et d'effectuer une mise en abyme de soi, à travers une fiction pourtant bien réelle. L'incarnation dans le domaine artistique semble être poussée par une force pulsionnelle qui invite à substituer « le subir » à une quête « choisie » et ainsi à se démarquer de l'insoutenable réalité. Pinkola Estés y voit une énergie productive : « *La force de création pousse fortement les femmes à agir.* » (FQCL, 375) Ainsi, le geste artistique - et précisément l'acte performatif - est plus que jamais pris dans le sang, les tissus charnels et les pulsations cardiaques, et fonctionne comme un témoignage puisqu'il suppose une présence et, par cette évidence, il devient la vie même.

1. La chair, la mort et la nudité

« *Dépouillons-nous des oripeaux qu'on nous a donnés.* » (FQCL, 41) Dans *Femmes qui courent avec les loups*, les lectrices sont incitées à « se dépouiller » afin d'extérioriser une part individuelle enfouie sous les masques sociaux. Pour l'auteure, faire sortir sa vraie nature, sa vraie identité, c'est d'abord se « mettre à nu ». Retrouver « la femme sauvage », c'est avant tout se connaître et s'aborder soi-même avec une

⁸⁴. Michel Henry, *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, pp. 8-9.

grande honnêteté. Pinkola Estès en parlant des loups, qu'elle compare aux femmes, explique : « *Ils n'essayent pas d'être ce qu'ils ne sont pas.* » (FQCL, 281)

L'expression « se mettre à nu » sous-entend plusieurs définitions qu'il est possible de lire au sens propre comme au figuré. La définition la plus littérale serait « se déshabiller ». Elle équivaut à se dévêtir afin d'appréhender son propre corps sans artifice. Mais pour la société judéo-chrétienne, le corps nu relève de l'intimité et la nudité ne peut se « réaliser » n'importe où : elle est régie par un certain nombre de codes et de lois, dont le seuil de tolérance varie d'une époque à l'autre. L'article du code pénal napoléonien, toujours en vigueur à l'heure actuelle, condamne « *toute personne qui aura commis un outrage public à la pudeur*⁸⁵ ». Le vêtement serait par conséquent un régulateur d'instincts qui protégerait du désir d'autrui. Ce dont il préserve, c'est en réalité du « pêché » car l'éducation occidentale est toujours imprégnée d'une morale qui diabolise le corps et rejette la nudité. Pour cause : la première image de nudité est celle d'Adam et Ève, dans le jardin d'Éden, lesquels n'avaient aucun problème à se promener nus. Au moment où ils mangent le fruit défendu, les deux êtres éprouvent pour la première fois une gêne à propos de leurs parties génitales. Aussi, ils décident de les couvrir pour les cacher, afin de ne pas exhiber leur sexe qu'ils jugent désormais « honteux » : « *J'ai pris peur car j'étais nu et je me suis caché* », dit Adam à Dieu. Celui-ci lui répond : « *Qui t'a révélé que tu étais nu ? Tu as donc mangé de l'arbre dont je t'avais prescrit de ne pas manger.* » (Genèse 3, 10-11) Dieu leur fait des tuniques de peau pour qu'ils se dissimulent en dessous puis il les chasse du jardin. À travers l'histoire du jardin d'Éden, la nudité exprime une certaine souffrance du corps puisque être nu, c'est être « découvert », au sens de « débusqué ». Mais le fruit défendu représente la connaissance, celle du corps, du sexe et de la sexualité.

L'insouciance d'Adam et Ève devant leur nudité fait de leur erreur le symbole d'une prise de conscience de la puissance de leur chair. Une fois la connaissance acquise, après la désobéissance, ils constatent qu'ils sont nus et éprouvent le besoin de se couvrir : le désir de savoir devient inséparable du désir érotique. Pour Didi-Huberman, la nudité chrétienne se lit sous l'angle de l'humiliation : « *[Ê]tre nu, se*

⁸⁵. Régis Bertrand, « La Nudité entre culture, religion et société », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 20 Décembre 2012. URL : <http://rives.revues.org/2283>

*mettre nu, c'est avant toute chose sacrifier sa chair, la soumettre, la mortifier*⁸⁶ ». Mais l'humiliation est aussi le propre du chrétien, le moteur de sa présence au monde. Elle est une sorte de valeur christique lorsqu'elle est prise au sens de « pudor », c'est-à-dire d'humilité, mais endosse le sens d'« horror », si elle devient un acte blessant, visant à ouvrir les chairs.

Au XV^e siècle, l'entrée en contact avec les populations des Amériques a mis en évidence que la pudeur était un symbole de hiérarchie culturelle. En effet, les populations dites « sauvages » mais également les religieux polythéistes étaient considérés comme des êtres non civilisés, n'ayant aucune notion de l'intelligence. Pour les Occidentaux de cette époque les « primitifs » sont nus et leur nudité est un synonyme de bassesse. Les sorcières - que l'on pourchasse à la même époque - étaient d'ailleurs conduites en place publique dans une mise à nu avilissante. Elles étaient rasées avec violence, avant de mourir sous la torture⁸⁷. Nudité est synonyme de dégradation sociale, c'est un symbole d'impuissance. Pourtant l'iconographie religieuse, structure mentale des lois et de la morale, n'ignore pas la nudité, celle du Christ et celle, parfois écorchée, des martyrs. Symbole de rabaissement lorsque celle-ci est imposée sous la torture, elle est pourtant très présente dans de nombreuses représentations catholiques. Mais lorsqu'elle n'est pas volontairement utilisée pour humilier, la nudité est un symbole d'innocence. Les auteurs du XVIII^e comme Buffon ou Rousseau voient dans les peuples « en état de pure nature » une forme de candeur. Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754), Rousseau soulève que le vêtement est un emblème qui marque un passage entre nature et culture. La vision du « bon sauvage » des Lumières atteste d'une infantilisation des peuples polythéistes. Force est de constater qu'au cours de l'histoire, les corps les plus marchandés, opprimés et diminués ont été le corps racialisé : celui des femmes, celui des enfants, celui des handicapés mais également celui des homosexuels. Le système contemporain s'est construit sur une binarité sexuelle et sur une négation des multiples subjectivités discréditant race, classe, orientation sexuelle, âge ou différences physiques, et a forgé une normalisation excluant toute violation de la « nature », à prendre au sens de morale. La différence devient monstruosité, que Michel Foucault nomme plus

⁸⁶. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, coll. « Le temps des images », p. 53.

⁸⁷. Henry Institoris, Jacques Sprenger, *Le Marteau des sorcières/ Malleus Maleficarum 1486*, Jérôme Million, 2005.

sobrement l'« *individu à corriger*⁸⁸ ». Quand la nature prend un sens de « norme », tout individu qui ne s'y conforme pas devient « contre-nature ».

Pinkola Estés oppose l'éducation, l'institution et la norme à l'incontestable singularité de chaque personne. Se mettre à nu pour elle, psychologiquement, c'est être face à soi-même, « se dépouiller ». Pour se vêtir et ainsi se sentir protégé, elle propose : « *Enfilons le manteau authentique de l'instinct et de la connaissance.* » (FQCL, 41) Le seul vêtement dont un être a besoin est sa force mentale. La connaissance qu'il acquiert est un précieux remède pour s'émanciper du « *politiquement correct* » et « *développer sa nature propre* » (FQCL, 41). Nudité spirituelle et nudité physique se répondent pour faire du corps le champ d'une expérimentation de soi, un laboratoire d'expériences.

L'avantage de l'art et de la littérature à ce niveau est de « délocaliser » l'intérêt pour le corps de l'adulte vers le corps de l'enfant, du corps masculin vers le corps féminin, de l'hétérosexuel vers l'homosexuel, du corps occidental vers le corps « non-blanc » et enfin du corps biologique vers le corps transgenre, et permettre, par une mise à nu politique, de réécrire une histoire qui déconstruit les représentations, tout en faisant du corps qui s'exprime un espace de reconquête de lui-même et du monde, un être puissant puisque politique.

a. Apprivoiser la chair et ses symboles

Clarissa Pinkola Estés invite à aller voir au-delà des apparences. En élaborant des mises en abymes du fonctionnement psychologique humain, au moyen d'une narration où les personnages représentent chacun un comportement spécifique, elle donne du « corps » à ses analyses. La personnification joue un rôle essentiel dans la compréhension psychique des individus : elle permet d'analyser chaque « problème » en lui attribuant une image forte. Elle rentre dans l'esprit en passant métaphoriquement par le corps humain, lequel est conduit par le corps du texte. Toutes ces « portes » permettent de dépasser la simple représentation et de comprendre comment l'individu habite son corps. Chaque personnage du conte devient une entité et incarne les

⁸⁸. Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard, 1999, p.53.

différentes facettes d'un « profil » dans lequel les lecteurs peuvent se reconnaître. La violence n'est plus, ainsi, le résultat d'une succession de troubles mentaux immatériels mais bien un constat réel, ayant un visage et un corps. Par ces avatars, elle rend visible ce qui ne l'est pas forcément.

Pinkola Estés insiste, à travers l'histoire de Barbe Bleue, sur le fait qu'il est déterminant pour un individu de se connaître lui-même, afin de repérer plus facilement les signes d'alerte face au danger. En s'appuyant sur l'histoire des femmes, elle parle de psyché typiquement « *féminine* » car elle construit son raisonnement sur une analyse sociologique essentialiste. En élaborant des raccourcis parfois biologiques et en substituant la diversité qu'elle prône tant à un singulier parfois trop réducteur (« La » femme⁸⁹), elle se joue des idéologies « clivant » nature et culture. Mélangeant les deux, elle brouille la chronologie de l'histoire des femmes, pour n'appréhender qu'une seule réalité : celle du ressenti sensible du présent. Son champ lexical⁹⁰, lié à la chair, soulève l'importance de la liaison entre le corps et l'esprit, et permet de resituer le texte à travers une fiction poétique qui fait de cette entité « femme », un être à la fois en dehors du monde et au-dedans d'elle-même. Chaque « personnage » fonctionnant de façon autonome ne peut être perçu comme une fatalité mais bien comme le résultat d'un « système corps » dont chacun est responsable. Par cette stratégie métaphorique, Pinkola Estés exclut toute forme de victimisation et saisit l'importance du contexte social et de la place des relations dans la vie d'un individu. Cette prise de conscience est obligatoire pour ne pas sombrer dans la culpabilité, sentiment très souvent lié à l'éducation des femmes. Elle permet également de retrouver une certaine liberté : si le champ lexical du corps humain recouvre la totalité des traumatismes de la psyché, la douleur peut enfin être nommée et la chair appréhendée.

Pinkola Estés soutient que l'être humain doit regarder la réalité en face, sans s'abriter derrière des œillères face à l'horreur de certains troubles psychiques. Puisque la culture s'applique à ne pas voir le corps humain tel qu'il est, voué à la perte et à la décrépitude, et nie l'importance pour l'esprit d'une reconnaissance de la chair, il

⁸⁹ Dans la présente thèse ce singulier est exclu pour des raisons politiques évidentes. Bien que je ne sois pas en accord avec l'essentialisme porté par cette auteure, c'est son approche onirique qui m'a conduite à voir au-delà de son positionnement sociologique. Elle m'a permis aussi de penser mon travail artistique du côté de la psychologie jungienne, laquelle offre une riche et profonde cartographie pour l'imagination.

⁹⁰ Ici il est question de la traduction française et non de la version originale américaine.

convient de « *tout particulièrement prendre conscience de l'existence de l'entité la plus trompeuse et la plus fugitive de la psyché - le prédateur naturel - et la contenir* » (FQCL, 63). Le double sens de cette formulation pose que le conte de Barbe Bleue est à lire au figuré et non au sens propre (lecture qui ferait - encore - des femmes des victimes de la violence des hommes). Ce récit fait songer à un dessin d'anatomie ou à une espèce de « carte » du corps, incitant à accepter ce qui y est représenté, afin de pouvoir se débarrasser des craintes qui alimentent l'impossibilité de s'épanouir. Pinkola Estés parle, dans cette perspective, de « *schéma dramatique* » ou encore de « *fouilles archéologiques* », en avançant que la connaissance doit se faire tant sur le plan « *extérieur* » qu'« *intérieur* » : « *Elles doivent apprendre que ni le monde intérieur ni le monde extérieur ne sont un lit de roses.* » (FQCL, 76) Ce rapprochement entre l'extérieur et l'intérieur, entre le monde environnant et l'espace intime de la psyché, n'est pas éloigné du mode de pensée de l'animisme. Si tout individu est partie intégrante de l'espace dans lequel il vit et grandit, il ne peut que se servir de ce qu'il connaît pour se défendre et fixer ses propres limites. L'intérieur et l'extérieur du corps peuvent être définis comme la chair. En effet, si l'individu devient maître de sa chair, il l'est de son vécu : la nature devient individuelle, comme dans l'œuvre de Despenes. Dans la réalité du monde violent dans lequel les humains vivent, le « *pouvoir magique* » que sous-entend Pinkola Estés doit être lu au sens littéral. Le « *pouvoir* » de chacun(e) ne signifie rien d'autre que « je suis maître de moi-même ». Après avoir défini la psyché en la ramenant à son sens premier d'« âme », Pinkola Estés décrit la puissance de l'esprit lorsqu'une personne subit une oppression en termes d'« *artères de l'âme* ». Le sang qui coule de la clé dans le conte n'est en réalité que le symbole de la violence du masochisme que certaines femmes s'infligent, produit d'une éducation. L'auteure sensibilise la lectrice quant à ses traumatismes. Les « cadavres » mis à jour par la jeune épouse sont les traumatismes refoulés auxquels chacun(e) peut « se heurter » dans sa vie. En invitant à « déterrer » ceux que la société, la famille et la culture s'appliquent à ne pas voir, Pinkola Estés propose de forger sa puissance sur les blessures du passé. La douleur devient chez elle une structure mentale florissante, particulièrement fertile en matière de force. L'esthétique du corps mort engendre une lecture pleine de symboles charnels, profondément positive.

De nombreux artistes usent de cette stratégie pour mettre en valeur la beauté et la force de la chair. Joel Peter Witkin est un photographe américain dont l'univers esthétique questionne tout autant la chair que le sacré. Leur ambivalence est « bricolée » à travers collages, gravures, grattage de la pellicule photographique ; elle est surtout mise en scène dans des tableaux vivants - parfois morts - où les formes héritées de l'art grec, du symbolisme et de l'expressionnisme restituent la beauté du corps sans rien occulter de sa charge mortifère. Dans son œuvre, les références sont nombreuses et témoignent d'une nostalgie pour l'esthétique de la peinture classique et d'une ironie grinçante envers l'art bourgeois. Il s'agit d'imiter pour rassurer le spectateur et provoquer chez lui un plaisir immédiat, en invitant à une critique du déni de la chair, notamment celui en vigueur au sein d'une culture américaine et de son soubassement puritain, où le corps est voilé et sublimé par une plastique et un maquillage qui, en exaltant une musculature parfaite et l'élasticité des tissus, ne restitue jamais la vie elle-même, telle qu'elle apparaît dans l'opprobre que le temps lui inflige (malformations, peau vieillie, graisse ou amputations...). Le « répertoire » de Witkin s'écarte de l'idéal occidental vénéré par la masse. Les visages dissimulés de ses personnages pour la plupart ne laissent apparaître que la bouche. Par cette séduction tronquée, Witkin « *met en évidence le mystère de la création*⁹¹ » : les corps flétris, incisés ou fragmentés, deviennent de véritables sculptures, les visages masqués ou absents, leur maquillage poudré, rappellent les statues grecques et romaines ainsi qu'elles nous sont parvenues, mutilées par les siècles. Les animaux morts, les morceaux de cadavres humains et les vestiges recueillis constituent un hommage aux *Memento Mori* du Moyen Âge et aux vanités du classicisme. C'est une incitation à « *escalader la barricade hérissée des interdits kantien, à oser un roboratif détour par Aristote, Lessing et Bataille afin de proposer (un) aspect profondément cathartique [...]*⁹² » au spectateur. Les photographies de Witkin déplacent ainsi les fantasmes et jouent avec la tradition picturale, son ancrage dans les mentalités. L'artiste inverse le manichéisme opposant le sublime et l'abject, et fait de la mort une réalité vivante, intrinsèque au devenir humain.

Les images convoquées par Pinkola Estès, quand elles sont imprégnées de sang, d'artères et de larmes, ne font que donner raison à la brutalité de l'épreuve endurée. La

⁹¹Joël Peter Witkin, *enfer ou ciel*, Bibliothèque Nationale de France, Éditions de la Martinière, 2012, p. 20.

⁹²*Ibid.*, p. 22.

métaphore de l'âme devient matérielle, grasseuse, palpable et sanguinolente. Elle fait du corps humain un cosmos habité. Dans un monde régi par l'apparence, Pinkola Estès invite à penser le revers de la peau, « l'intériorité » de l'être physique comme une évidence esthétique.

C'est dans cette direction qu'ont œuvré les Modern Primitives tels que Ron Athey, Fakir Musafar ou Bob Flanagan. S'écouter, aller au bout de soi-même, « bâtir » sa vie sur un terrain voué à l'échec (d'après les médecins, les médias, les politiques, la « doxa » et la « norme ») : voilà la fierté de ce corps « *artialisé*⁹³ » qu'ils ont « construit » et élaboré. S'ils déroutent, c'est qu'ils ont décidé de ne pas demeurer sous l'emprise de leur destin. En voulant surpasser leur corps et tout ce qu'il porte avec lui (maladie, traitements lourds, souffrance ou cicatrices), les Modern Primitives donnent - à ceux qui savent lire dans leurs scarifications - un espoir d'incarner leur propre histoire, d'échapper à l'enfermement (génétique, social, ou familial) et d'être ce qu'il veulent être. « *Be what you wanna be* », était la devise de Bob Flanagan. C'est dans cet échange et cette sincérité que les artistes et les écrivains convoquent ou non l'intérêt et laissent une trace de leur passage. Ils bâtissent de cette manière des édifices qui imposent une place dans le monde, reste à ceux qui la reconnaissent de vouloir ou non construire la leur. Les artistes s'éloignent considérablement de l'idéologie catholique et de ses préceptes de « *renoncement au monde* » (*Entweltlichung*) et de « *renoncement aux sens*⁹⁴ » (*Entsinnlichung*), comme les nommait Nietzsche. Par le présent qu'ils construisent à chaque instant et par la révélation toujours plus éprouvante de leur Moi-Peau qu'ils invitent à faire évoluer, en dehors des systèmes avec lesquels ils se sont façonnés, ces artistes développent une véritable personnalité et un travail quotidien : leur corps constitue leur source première de compréhension et témoigne pour eux. Ils sont artistes, penseurs et le support d'une œuvre à la fois. Désacralisé par les actions engagées, leur corps défie les lois « divines » imposées. Pourtant, ils représentent par leurs actions, l'incarnation même de la puissance humaine. Ils en deviennent fascinants et cette force les fait devenir « icône » malgré eux. Cette mutation d'un homme

⁹³Paul Ardenne, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 250.

⁹⁴Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Librairie générale française, 2000, coll. « Poche », p. 148.

« mortel » en artiste revendicatif renvoie à la figure du super héros⁹⁵. Monstrueux et sublimé, le super héros réclame sa place dans la ville en faisant profiter de ses « pouvoirs » magiques à des fins politiques. La louve et la chienne revêtent cette fonction : elles construisent un féminin sacré et souillé à la fois avec le présent qu'elles saisissent, loin d'une réalité élaborée par l'environnement social. Une auteure, actrice et chanteuse punk incarne cette image à la perfection. Il s'agit de Lydia Lunch. Dans *Paradoxia, Journal d'une prédatrice*, elle raconte comment elle a quitté la maison de son père incestueux pour arriver à New York, avec quelques dollars en poche. Son récit est surprenant car il mêle l'extrême et le burlesque, tout en invitant à questionner les détournements possibles, l'*empowerment*, le défi des lois sociales. Elle « explose » littéralement tous les clichés qui veulent que les femmes soient des victimes qui ne vivent que dans le pathos. Son expérience pense la pulsion de vie comme unique règle. La force qui se dégage de son écriture et de son récit n'a pas de sexe. Elle n'est ni féminine, ni masculine : elle « est ». Cette « prédatrice », que l'auteure incarne, se sert de son expérience pour s'émanciper : comme un animal, elle flaire toutes les pistes qui peuvent être exploitées à des fins bénéfiques. Ainsi, elle ne fait que ce qu'elle veut et mène sa vie comme elle l'entend. Dans une démarche profondément punk, faisant des clins d'œil à l'univers cyberpunk, car elle redéfinit les limites entre le naturel et l'artificiel, Lydia Lunch est une « déesse des bas-fonds », qui renouvelle sans cesse les énergies dont elle se sert pour évoluer. Elle incarne ce que Pinkola Estés définit comme une « déesse sale », ayant une sexualité « sacrée » car profondément vitale pour sa nature sauvage, tout en incarnant la chienne de Desportes, laquelle articule sa vie à partir de sa stigmatisation. Cette sacralisation s'oppose à une sexualité « intouchable » défendue par la religion, adepte de la pudeur, voire de la négation du corps féminin. La sexualité « sacrée » stipule avant toute chose que la personne concernée est maîtresse de son plaisir et la seule à savoir ce qui anime son désir. Elle détient un pouvoir qui lui est propre et qui ne peut se plier à une réglementation extérieure à elle-même. L'obscénité de Lydia Lunch est pleine de sagesse. D'après Pinkola Estés, « obscénité » vient du vieil hébreu *ob*, qui signifie *sorcier*, *sorcière*. Cette sorcière se distingue des autres femmes par sa puissance de séduction. Elle enivre par le rire qu'elle provoque, l'étonnement

⁹⁵.À ce propos, voir la sixième édition du festival *Souterrain Porte*, à Nancy, sur le thème du super-héros. Entretien d'ODM Otomo, réalisé par Laurent Coureau, sur le site de « La Spirale », disponible en ligne depuis le 27/09/2011, URL: <http://www.laspirale.org/texte.php?id=359>

qu'elle suscite et la compassion qu'elle exprime à l'égard de ceux qu'elle rencontre (dans son histoire) ou qui la lisent (dans la réalité du lecteur). Chaque action, chaque situation dans laquelle elle se retrouve n'est qu'un moment présent à savourer ou à détourner. Elle prend conscience de la mort et des peurs humaines qui se construisent autour d'elle. Le « cyberpunk » est une conception similaire : univers de science-fiction, il mélange cybernétique et culture punk, en présentant un futur proche mais avancé technologiquement, en vertu d'une philosophie qui prend appui sur l'univers punk, étant donné que celle-ci développe une autonomie grâce à un « *Do it yourself* » quotidien et met en avant un discours dystopique. D'ailleurs, dans son ouvrage *Déséquilibres synthétiques*, Lydia Lunch détaille un univers urbain décrépit, plein de pollution et de chaos⁹⁶. La métaphore sous-entendue avec son propre corps, ses perversions et son choix d'abandon des valeurs esthétiques que prône la masse s'articule avec une esthétique urbaine, une jungle dans laquelle tout peut se passer. Lydia Lunch n'est pas cyberpunk pour autant car son paysage spatio-temporel se déroule dans le New-York des années 1980, mais elle articule sans cesse « naturel » et « artificiel » dans un débat entre son corps et la ville, ses sens et sa raison, sa force et ses faiblesses, afin de délimiter un territoire bien à elle. La ville constitue un espace sauvage aussi dangereux que la nature et elle en domine parfaitement les règles. « Prédatrice » de ce milieu, son naturel donne à son style littéraire une familiarité qui fait d'elle une personne sincère, dans une proximité avec le lecteur. Cette manière de communiquer avec aisance contraste fortement avec l'univers pollué, synthétique et nucléaire qu'elle décrit. En ce sens, elle est la mutante, la super-héroïne de son temps : celle qui fascine, qui déroute mais qui touche, par sa profonde humanité. Malgré toutes les violences qu'elle subit ou peut faire subir, elle reste dans une démarche humaine, celle de toujours faire attention aux autres, et le cas échéant d'en prendre soin :

*J'ai presque envie de le raccompagner à son domicile, de m'inviter chez lui, pour nettoyer son corps meurtri de vieillard, lui couper les cheveux, le raser, le manucurer.*⁹⁷

Plus loin dans l'ouvrage, elle ajoute :

*Je jouais à l'assistance sociale avec les clodos sur Bowery et Grand Street. Je leur apportais des sandwiches, des pansements, à boire.*⁹⁸

⁹⁶. Lydia Lunch, *Déséquilibres synthétiques*, Paris, Au Diable Vauvert, 2010.

⁹⁷. Lydia Lunch, *Paradoxia, journal d'une prédatrice*, Paris, éd. Le Serpent à plumes, 1999, coll. « Motifs », p. 48.

Lydia Lunch s'approprié la ville, la rue, l'espace comme un animal dans la jungle. Elle offre une vision féminine qui brise le cliché affligeant du foyer, de l'enfermement, de l'intime et du mystérieux. Elle incarne un féminin sauvage, déconstruit socialement : non plus « femme » mais être humain.

Voir la chair en face pour les artistes et les écrivains est une façon de rendre hommage à la mort, et ainsi comprendre et appréhender cette notion troublante qui ne peut être figurée autrement que par un langage symbolique. Qu'il s'agisse de photographie, de peinture ou de performance : la mort est soit « exhibée » littéralement et frontalement - comme par exemple le travail d'Andreas Serrano, photographiant des cadavres à la morgue - soit sous-entendue, comme a pu le faire Marcel Duchamp en « assassinant » la peinture. Elle est une « [o]bsession qui embrasse toutes ses figures des plus banales aux plus extrêmes, s'étendant du crime au suicide, en passant par le meurtre, l'assassinat, l'exécution et la simulation de mourir, la violence mortifère et la hantise du cadavérique⁹⁸ ». Néanmoins, la création représente toujours une volonté de dépasser la condition humaine, en laissant une trace dans le monde, une appréhension métaphorique. Chez Pinkola Estés, le cadavre de Barbe Bleue, dans le conte réécrit par l'auteure, est mangé par les vautours à la fin de l'histoire. Cela suppose qu'il subit une transformation (passant du corps vivant au corps mort puis retournant au vivant) et permet de nourrir d'autres formes de vie. Pinkola Estés nomme, tout au long de son ouvrage, cette énergie « Vie-Mort-Vie ». Ce cycle peut symboliser le corps féminin et ses périodes et redonne aux femmes la puissance de leur liaison avec le sang en les éloignant de la souillure et de la honte inculquée par la religion. Synonyme d'absence de vie, le sang des règles symbolise le vide, ce « néant » qui habite les femmes et les hommes trans qui ne portent pas d'enfant. De façon moins brutale que Despentes, qui propose aux femmes de nouer leurs fantasmes avec la violence et la puissance guerrière que l'on attribue culturellement aux hommes, Pinkola Estés soulève cette imagerie sanguinaire pour activer en chacune une part d'agressivité, que l'on retrouve dans le sauvage. Se nourrir grâce au vide, aux souffrances et au putride est une métaphore de

⁹⁸ *Ibidem*, p. 95.

⁹⁹ Philippe Di Folco, *Dictionnaire de la Mort*, Paris, Larousse, 2010, coll. « In extenso », p. 91.

l'apprentissage de la vie, de ses cycles et de son éternel recommencement, une manière de sublimer les traumas pour la psychanalyste. C'est une forme d'agressivité qui existe déjà et qu'il faut reconnaître en acceptant la puissance mortifère du corps humain. La société occidentale tente de masquer tant bien que mal la mort en prétendant - par la publicité, les canons de beauté, la mode, les médias - l'ignorer, en niant tout ce qui peut renvoyer à une forme de vie liée à la chair, ses plaisirs ou déplaisirs. Cette idée, mise en place par la philosophie platonicienne et la chrétienté, propose de se débarrasser de tout poids corporel en niant les sens et leur puissance d'ancrage dans le réel. Pour Nietzsche, « *le bien en soi* » n'existe pas et toute la philosophie de Platon est une « *maladie*¹⁰⁰ » qui convient au peuple pour fuir sa chair, donc sa vie.

L'héritage de la religion a « informé » la société occidentale, en repoussant sans cesse la réalité du présent en un futur lointain, inexistant et « matérialisé » à travers l'image d'un paradis promis. Cette vision rejoint celle du corps féminin, à la fois mère et sainte, représentation fantasmée à travers celle de la Vierge Marie. La peur du corps féminin et les tentatives pour le domestiquer par des règles à ne pas enfreindre ont pour corollaire la fameuse « histoire » de la désobéissance des femmes, celle que l'on retrouve dans la Bible, dans la mythologie grecque et enfin dans le conte. L'analyse de *Barbe Bleue* de Clarissa Pinkola Estés renverse cette peur et donne un sens plus profond à la désobéissance.

Pour les artistes femmes, user de leur corps comme « outil » est forcément une manière de résister. Toute œuvre d'art inscrivant le nom de l'artiste dans le réel, la place des femmes dans l'histoire de l'art n'a pu être récupérée que par l'imposition des corps féminins dans le paysage artistique masculin dessiné jusqu'alors. La performance est une démarche qui se nourrit de différentes forces. Être l'artiste et l'œuvre, l'individu et le discours, un passé et un présent, un réel et une réalité : les points se chevauchent, se frôlent, se nourrissent mutuellement. De la chair est introduit dans le domaine public et

¹⁰⁰. « Ce serait poser la vérité tête en bas et nier la perspective, nier les conditions fondamentales de toutes vie que de parler de l'esprit et du bien à la façon de Platon. On pourrait même se demander, en tant que médecin, d'où vient cette maladie, née sur le plus beau produit de l'Antiquité chez Platon ? Le méchant Socrate l'aurait-il corrompu ? Socrate aurait-il vraiment été le corrupteur de la jeunesse ? Aurait-il mérité la cigüe ? - Mais la lutte contre Platon ou plutôt, pour parler plus clairement, comme il convient au « peuple », la lutte contre l'oppression christiano-ecclésiastique exercée depuis des milliers d'années - car le christianisme est du platonisme à l'usage du « peuple » - cette lutte a créé en Europe une merveilleuse tension de l'esprit, telle qu'il n'y en eut pas encore sur terre : et avec un arc si fortement tendu il est possible, dès lors, de tirer sur les cibles les plus lointaines. » Friedrich Nietzsche, *Op. cit.*, pp. 41-42.

génère une perturbation dans les représentations quotidiennes. En dehors de la danse ou du théâtre, où les corps sont « cadrés » par un dispositif réservé à cet effet, la performance s'introduit partout et peut surgir n'importe où et n'importe quand, faisant des individus autour de la personne « actrice », des potentiels spectateurs de cette représentation insolite. Elle est - tout comme serait le film pornographique - une « menace » pour l'ordre moral car son dispositif n'entretient de relation qu'avec le présent immédiat, le soulagement et la pulsion. La performance artistique joue avec la toute-puissance du corps mais aussi - et surtout - avec ses défaillances, sa fragilité. Elle ne se projette pas, elle se joue « ici et maintenant », avec le corps qui se met à l'épreuve. Elle ne questionne ni l'avant, ni l'après. C'est une dévoration de l'artiste lui-même par la violence de son acte effectué jusqu'au bout. Agir de la sorte symbolise la force de la vie mais c'est aussi un jeu qui déplace sans cesse la limite atteinte et questionne l'extrême. Le corps utopique que dessine et esquisse la performance est en perpétuelle mutation et sa nouvelle identité se développe par son dépassement dans l'épreuve. L'amplitude du geste, l'énergie et l'intention enrichissent cette ingestion de l'instant. Pour Hans Ulrich Gumbrecht, l'appropriation du monde déborde l'interprétation. « Posséder le monde » émane d'un désir, tout comme la création artistique. Ce désir éveille la conscience en allant jusqu'à « *manger les choses du monde*¹⁰¹ ». L'anthropophagie est liée à l'action de « *pénétrer le monde* » pour le philosophe :

*La pénétration des choses et des corps, c'est-à-dire le contact corporel et la sexualité, l'agression, la destruction et le meurtre, constituent un second type d'appropriation du monde où la fusion d'un corps avec d'autres corps ou avec des objets inanimés est toujours transitoire et crée donc nécessairement une distance propice au désir et à la réflexion. C'est pour cela, me semble-t-il, que la sexualité est parfois fortement associée à la mort, au sentiment de terrasser un autre corps ou être terrassé par lui.*¹⁰²

Pour Gumbrecht, le mysticisme reste dans un désir de possession et conduit les êtres à vouloir à tout prix garder le contrôle. Toutes formes de présence au monde s'articulent avec une perte de soi-même et c'est précisément, selon lui, « *ce que l'on appelle le mysticisme*¹⁰³ ». Les cultures contrôlent la sexualité par peur que le fonctionnement hiérarchique du « *pénétrant/pénétré* » s'inverse et menace les rôles imposés. Ainsi,

¹⁰¹. Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence, Ce qui échappe à la signification*, Paris, Libella Maren Sell, 2010, p. 136.

¹⁰². *Ibid.*, p. 137.

¹⁰³. *Ibid.*, p. 138.

Gumbrecht distingue deux formes de cultures : la culture de la signification (dont l'autoréférence serait l'esprit) et celle de présence (où le corps serait le centre). Il donne l'exemple d'un culte afro-brésilien, nommé *pais do santo* (père des dieux/saints), qui servirait à conjurer la peur d'être terrassé, pénétré (au sens psychique). Cette peur de la mort implicite engendrerait une stratégie opposée, l'exposition volontaire, par le rituel, à un Dieu. De cette façon, en se « donnant », les croyants de ce culte lâcheraient prise et ne subiraient plus cette crainte. Ce cérémonial, issu des cultures de présence, équivaldrait à l'action de la psychanalyse dans la culture occidentale. Pour lui « *tout surgissement de signification allège le poids de la présence*¹⁰⁴ ». En livrant ses pensées, le mystique ne peut plus se faire « violer » l'âme par un Dieu qui pourrait lire en lui. De la même façon, en Occident, la confession chez les catholiques permet d'alléger le poids de l'esprit, mais cette culture a oublié que le mysticisme « *est souvent induit par des pratiques corporelles hautement ritualisées et s'accompagne toujours de la perception d'un impact physique*¹⁰⁵ ». Provoquer ce que l'on redoute le plus : c'est-à-dire s'exposer, physiquement (par la cérémonie) ou psychiquement (par la psychothérapie) est une manière de briser le silence qui s'installe entre l'individu et le monde, en « dévorant » les choses de l'univers avec lesquelles il se construit, en prenant les devants et en refusant de se faire imposer quoi que ce soit. C'est ce que fait Desportes en proposant des corps toujours « ouverts ». Elle relie la culture de présence avec la culture occidentale, en la réconciliant avec sa chair. De la même façon quand, dans *Baise-moi*, Manu ne crie pas et ne se débat pas durant le viol, son agresseur se voit dépourvu du plaisir qu'il espérait prendre en assujettissant sa victime. Celle-ci n'en est plus tout à fait une puisqu'elle choisit l'acceptation de l'acte plutôt que le risque de mourir assassinée : elle se positionne du côté de la pulsion de vie plutôt que du côté de la mort (associée à la dignité), de sa chair plutôt que de la morale. Desportes est définitivement une iconoclaste qui sacrifie le paraître en faveur de l'être. L'inversion du pouvoir s'opère dans cette scène comme pour dire que les choses n'ont que la puissance que les individus leur donnent. La force de l'esprit a le pouvoir de contrôler chaque événement ou du moins de décider d'en accepter ou non l'existence. L'*empowerment* se base avant tout sur cette construction positive possible et opposée à la notion de « victime » à laquelle on recourt trop souvent pour occulter les façons dont le corps et l'esprit peuvent

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 139.

se surpasser. Ce qui ne conduit certainement pas au silence, pas davantage au déni de soi, mais condamne plutôt l'agresseur à une mort symbolique. Les femmes ne sont plus des victimes, mais plutôt des survivantes.

b. La performance entre profane et sacré

Il y a, dans les sociétés primitives, une culture de la mort. C'est par la mise à mort que la violence est contenue et permet d'être réglementée. En proposant le sacrifice comme rituel transgressif de passage et de communication entre le monde profane et le monde divin, la culture fait appel à la violence pour mieux la codifier. La communauté se voit de la sorte épargnée d'une sauvagerie qui pourrait l'envahir. Comme pour contrôler au mieux les pulsions sanglantes, le sacrifice est une violence « nécessaire ». Pour René Girard, la violence à l'égard du bétail est un moyen détourné d'assouvir celle entre les individus. Plus les hommes cherchent à la maîtriser et plus ils l'alimentent car c'est elle « *qui constitue le cœur véritable et l'âme secrète du sacré*¹⁰⁶ ». Le sacrifice détruisant ce qu'il consacre, c'est la destruction de l'offrande qui l'élève au rang de sacré et fait d'elle une création. Pour Mary Douglas, « [l]'acte rituel est un acte créateur¹⁰⁷ ».

Certains artistes convoquent la puissance du rituel afin de reconstruire leur propre définition du corps et de ses tabous. C'est sur ce mode qu'opère Clarissa Pinkola Estés avec ses patientes, laquelle parle « *d'un chant funèbre pour les corps dont on ne nous permettait pas de jouir* » (FQCL, 284) Il s'agit d'une performance qu'elle réalise avec une de ses amies, afin de faire sortir de son esprit toutes les moqueries et railleries dont elles ont souffert toutes les deux, par rapport à leur physique, tout au long de leur vie. Le rituel ne sert pas alors à tuer une partie de sa subjectivité mais plutôt la « contamination » que le social a exercée sur le psychisme :

Au cours de cette performance conjointe, nous évoquons les flèches qu'on nous avait décochées, notre vie durant, parce qu'« On » avait décidé que notre corps était trop comme ci et pas assez comme ça. (FQCL, 284)

¹⁰⁶.Girard, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette littératures, 1990, coll. « Pluriel philosophie », p. 51.

¹⁰⁷.Mary Douglas, *Op. cit.*, p. 90.

En voyageant, elle s'est rendue compte que son corps correspondait à la corpulence de ses ancêtres mexicaines, découverte qui a participé à sa « guérison psychique ». Elle encourage, par conséquent, à ne pas regarder « le » corps humain mais bien « les » corps, par l'observation de la nature et de ses diversités : « *Promouvoir un type unique de beauté montre qu'on a guère observé la nature.* » (FQCL, 285) Les êtres sont uniques parmi la diversité infinie qu'offre la vie.

Parce que c'est par le corps que la société contrôle l'individu, les pratiques artistiques liées aux rituels sont souvent des actions qui remettent en cause tout ce que la société s'est évertuée à mettre en place, et elles préconisent un retour, dans certains cas, vers le naturel sauvage individuel. Du coup, l'esthétique et la propreté sont la plupart du temps interrogés. En proposant des performances se voulant être des critiques du système consumériste, l'artiste américain Paul McCarthy remet en cause le désir comme étant toujours sollicité par la publicité, les médias et la télévision. Le « trop », chez McCarthy, passe par une recherche de la transgression des tabous, tout en se servant de ce qui dérange comme point central de ce qui est utilisé pour « séduire ». En 1974, en Californie, dans sa performance « Hot Dog », il réalise un rituel culinaire masochiste. D'abord il se déshabille puis se rase le corps. Ensuite, l'artiste met son sexe dans un pain à Hot dog qu'il entoure avec du sparadrap. Il recouvre ses fesses de moutarde, vient s'asseoir sur une table où il boit du ketchup et remplit sa bouche de hot dogs. McCarthy est sur le point de vomir. La performance continue : il colle sa bouche avec du sparadrap et c'est là que la performance atteint son point culminant : si McCarthy vomit, il meurt étouffé, si un spectateur vomit, cela pourrait le conduire à faire de même. La tension est palpable. Le corps de McCarthy est ouvert et fermé à la fois, rempli et prêt à se vider en même temps, porteur d'une profanation religieuse parce que mêlant l'interdit lié à la nourriture et celui à la sexualité. McCarthy révolte et fascine par sa manière de convoquer la mort dans l'espace intime de la performance.

Quelques années auparavant, à Paris, Michel Journiac a réalisé « Messe pour un corps » (1969). En faisant du boudin avec son propre sang (œuvre intitulée sobrement *Boudin*) et en le distribuant durant une « messe » où il s'est présenté comme le bénéficiaire du sacrement et le sacrement lui-même, il est devenu ce corps sacré - corps de l'artiste - à la fois source de spiritualité et objet de consommation. Reprenant le symbole christique par excellence, Journiac profane l'image du sang du Christ et

questionne la souffrance et sa contribution au salut de l'homme. L'offrande du corps de l'artiste à des fins rituelles semble rejouer la violence de la religion catholique qui induit - par le message du Christ - un message d'amour. Le sacrifice devient preuve que c'est par la violence que la religion catholique inculque l'amour. Ainsi, la négation de l'individu devient la base de l'incorporation du « corps du Christ ». Par ce symbole, Journiac assimile l'acte créateur à la brutalité que subit le martyr, par choix et par amour pour celui qui mangera son corps.

La thématique des martyres chrétiens et du sacrifice par l'action artistique a été soulevée en tout premier lieu par les Actionnistes Viennois. Leurs travaux étaient avant tout un moyen de convoquer le rituel comme proposition d'un « ailleurs », d'un souffle cathartique ou d'une pulsion de vie inhérente à la survie de n'importe quel individu. La pratique artistique des Actionnistes, qu'elle soit picturale, photographique, vidéographique ou performative, convoque le corps. D'une part, les différents médias le représentent mais surtout ils l'impliquent directement dans le *faire* de l'œuvre. L'ouverture de l'enveloppe charnelle est l'un des symboles omniprésents de ces artistes viennois : ce stigmatisme convoque l'imaginaire catholique du martyr pour en renverser l'histoire et s'en servir, non pas pour se nier mais pour se révéler. L'œuvre de Gunter Brus est particulièrement révélatrice de cette utilisation de la marque sur le corps comme indice de passage d'un monde à l'autre. La manière dont l'artiste peint constate que l'être entier est porté dans la peinture, par son agressivité, sa décharge de violence et son implication dans les travers de ses pulsions. Le corps, à la fois au centre de la préoccupation et relayé au second plan dans le traitement de l'œuvre, est le médium principal de toute la création de Brus. Il devient l'objet sacrificiel de la démarche. Le rituel tribal est un moyen pour l'artiste de figurer ses propres désirs et de construire ses propres règles charnelles. La mise à l'épreuve du soi que s'infligent les Actionnistes est une pratique païenne qui permet d'éviter la violence des individus entre eux. L'agressivité est inhérente aux êtres humains et la contenir de cette façon, dans un corps créateur, à la fois contenant et contenu, débordant et codifié, en souffrance mais choisie, permet d'éviter la brutalité entre les personnes et de conserver la portée bénéfique procurée par rituel. La contrainte jouée ne peut être plus déchirante que des sévices imposés : elle devient l'échappatoire incarnée d'une réalité codifiée et indigeste.

Dans *La Violence et le sacré*, René Girard explique que le sang est l'interdit le plus répandu car il emporte avec lui toute la dureté du cadavre, de la mort et de l'essence même du corps. Plus encore : le sang menstruel, se rapportant directement à la sexualité et au corps biologique féminin, constitue le tabou primitif le plus extrême. Le rite de l'exclusion de l'individu est le plus connu pour contraindre le corps porteur de l'impur à ne pas briser les règles de la communauté. Rites de passage, rites sacrificiels, rites d'exclusion, rites de purification... Ce qui sépare le sacré et le profane s'organise par les rites. Le rite de passage se traduit comme une mise à mort de l'ancien individu. Dans de nombreuses cultures, le passage du garçon à l'homme - passage obligatoirement social - se fait pour briser l'âme de l'enfant. En réalité, il s'agirait de « tuer la femme » que l'homme porte en lui. La définition de la masculinité est en effet une donnée culturelle qui la plupart du temps s'exprime à l'impératif plutôt qu'à l'indicatif : « *L'ordre si souvent entendu « Sois un homme » implique que cela ne va pas de soi et que la virilité n'est peut-être pas si naturelle qu'on veut bien le dire.*¹⁰⁸ » Elisabeth Badinter explore les difficultés de l'identité masculine et constate que « faire » une femme est bien plus facile que de « faire » un homme, en termes biologiques¹⁰⁹. Finalement, ce qui unit les deux sexes est beaucoup plus fort que ce qui les différencie, contrairement à ce que le système patriarcal semble vouloir instaurer depuis des millénaires par le contrôle d'un sexe sur l'autre. Pour Préciado en tous cas, « masculin » et « féminin » sont clairement des « fictions politiques¹¹⁰ » et ce n'est certainement pas non plus la testostérone qui fait l'être masculin¹¹¹. En revanche, la séparation nette des deux sexes à la naissance et leur distinction imposée tout au long de la vie, signalent une

¹⁰⁸ Elisabeth Badinter, *XY de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, coll. « Poche », p. 14.

¹⁰⁹ « Pendant les premières semaines, les embryons XX et XY sont anatomiquement identiques, dotés à la fois des canaux femelle et mâle. Ils sont sexuellement bipotentiels. Chez le fœtus mâle, la différenciation commence vers le quatrième jour, alors qu'elle ne débute chez le fœtus femelle qu'après le deuxième mois [...]. Tout cela laisse à penser qu'il y a des limites au modèle alternatif « mâle ou femelle », Ibid., pp. 64-65.

¹¹⁰ Béatriz Préciado, *Op. cit.*, p.129.

¹¹¹ « Après avoir examiné plusieurs manuels d'endocrinologie clinique, nous pouvons affirmer que la question de la quantité « normale » de testostérone produite par les biohommes et les biofemmes semble relative, ou du moins sujette à d'importantes variations d'interprétation. Par exemple, les valeurs moyennes de testostérone dans le sang des corps considérés politiquement comme mâle varient entre 437 et 707 nanogrammes par décilitre [...] À ce chaos épistémique, il faut ajouter quelques données absurdes qui proviennent de la recherche scientifique : la testostérone augmente le désir de fumer, mais la consommation de cigarettes fait baisser la production de testostérone ; la testostérone augmente l'agressivité et la libido, alors que baiser et réagir avec agressivité augmentent le niveau de testostérone. Le stress inhibe la production de testostérone... Finalement, nous sommes face à un vaste domaine de non-savoir et d'intervention techno-politique possible. » Ibid., p. 177.

volonté de contrôle sur les identités et les sexualités. L'homme ne doit surtout pas se féminiser, au risque de perdre sa crédibilité de dominateur et il semblerait que pour se faire valoir, il doive prouver au quotidien qu'il est un « homme ».

La virilité doit se « prouver » et de ce fait, dans de nombreuses cultures, elle est imposée au petit garçon comme un symbole d'activité de détachement avec l'impuissance du nourrisson. Être materné devient aussi synonyme d'être attaché aux mœurs féminines et doit être banni par le mâle qui doit toujours s'assurer de ne pas « être » femme mais plutôt d'« avoir » la (ou plusieurs) femmes. L'union de l'enfant à la mère, la fusion totale avec ses organes, la passivité primaire qui accompagne la dépendance nutritive à celle-ci, renforce dans la culture cette volonté de vouloir à tout prix se différencier de la femme à la puberté. Cette violence envers lui-même devient chez l'homme, la raison de sa violence à l'égard des femmes mais aussi envers les homosexuels et les trans : toute personne pouvant avoir un rapport trop étroit avec le genre ou le sexe féminin est banni du monde hétérosexuel¹¹². Il existe différents rituels de passage pour la masculinité mais souvent tous ont un rapport avec la violence et avec la mort d'une partie de l'individu. Qu'il s'agisse du rituel des Sambia de Nouvelle-Guinée qui fouettent les enfants jusqu'au sang afin d'en extraire leur « liquides féminins », de la circoncision du prépuce, symbole de bisexualité psychique de l'homme - il serait le vagin dans lequel est caché le gland masculin - chez les Juifs, ou encore qu'il s'agisse des *Marines* aux États-Unis qui tuent volontiers « la femme en eux » en prônant la misogynie, l'homophobie, les violences physiques et verbales des recrues les uns envers les autres, comme un processus de virilisation du futur tueur. Même la peine de castration chimique pour délinquants sexuels, proposée par Nicolas Sarkozy en 2007, cocktail qui transitionnerait les violeurs vers une hormonologie féminine, serait en réalité la punition de « devenir femme » pour tout homme qui enfreindrait la loi. Il est aisé de déduire, face à un tel dédain du féminin, que beaucoup d'hommes qui considèrent encore les femmes comme inférieures, le font par déni de

¹¹². Il est important de noter que la misogynie ne concerne pas que les hétérosexuels, mais s'étend malheureusement au monde masculin, la culture gay y compris, voire chez certaines femmes qui ont trop intégré ce mode de pensée et l'applique aux autres femmes et à elles-mêmes. À propos du milieu gay, voir l'article de Emilien Abibou « Il faut séparer la folle du bon gay », sur le site *Minorités*, disponible en ligne depuis le 4/05/2014, URL : <http://www.minorites.org/index.php/3-lagence/1592-il-faut-separer-le-bon-gay-de-la-folle.html>

leur propre altérité féminine, mais surtout par le biais d'une culture misogyne ancestrale qui les pousse à se construire sur la négation d'une partie d'eux-même.

c. L'expérience intérieure et la mort d'une partie de soi

Les rituels de passage de l'enfance à l'âge adulte sont motivés par une volonté de mort d'une partie de la personne. Cette mort est d'autant plus violente qu'elle est « naturalisée » par la société et que cette normalisation conduit certains individus à être éloignés de leur véritable singularité.

L'activité artistique de certaines performeuses, voulant « tuer » la construction sociologique de l'identité de femme, serait une manière de s'appropriier une partie des rituels culturels masculins. Rejouer les codes d'une ritualisation sociale mais en s'appropriant les violences n'étant pas « recommandé » pour leur sexe, certaines femmes se sont approprié les symboles de la puissance guerrière et de cette mort, comme un rejet de la catégorisation dans laquelle elles sont « naturellement » incluses. Elles récusent, par leurs actes, l'exclusivité masculine du rituel de passage. Refusant le corps biologique, composant avec leur identité propre, leur orientation sexuelle et le genre par lequel elles se définissent, certaines féministes ont procédé à une transgression des codes culturels comme moyen de survie afin de pouvoir affirmer leur subjectivité et repousser les violences à leur égard ou envers leurs proches. Aussi, la performance se voit être très pratiquée dans les communautés Queer, BDSM, lesbiennes et transféministes. Elle est un moyen de sortir de la violence par une récupération de soi par le geste et l'action, et de faire entendre sa position charnelle dans l'ensemble du cosmos, pour soi-même, par soi-même, tout en faisant du corps le centre d'un laboratoire expérimental. Manifester sa force est en soi une façon de rentrer en contact avec son inconscient, afin de faire résonner dans le présent une manière individuelle de s'exprimer et ainsi participer à s'accepter, par le biais d'une pratique symbolique. Même si le corps acteur s'accepte déjà et ne nie pas sa subjectivité, il demeure fragilisé par le regard inquisiteur de la norme, qui lui inflige inconsciemment une peine violente. Les spectateurs, par « participation mystique » entrent dans le « conte », donc dans la vie de l'actant de la performance, et mettent en relation leur propre inconscient avec ce qui se joue devant leurs yeux. Cependant, la performance ne cherche pas, comme le rituel

religieux à voiler les états d'âme, à les masquer. Elle révèle plus qu'elle ne cache, malgré le fait qu'elle utilise des techniques de mise en scène, du simulacre. L'action performative engage une certaine vérité pour soi-même et pour les autres. En ce sens, elle se rapproche plus d'une expérience intérieure, au sens Bataillien, que d'une cérémonie religieuse, aussi païenne puisse-t-elle être. Elle permet l'extase, tout en déchirant le « je » et en ouvrant le corps.

La performance favorise l'action au détriment de la théorisation, d'une parole qui intellectualiserait trop l'acte et réduirait à néant sa puissance expérimentale. Le langage serait, selon Bataille, une frontière entre le Moi et le monde. Celui-ci oppose l'expérience intérieure au mysticisme qu'il voit empli d'une coloration religieuse, principe même de l'enrobage qui s'oppose farouchement à la nudité recherchée. Cette volonté de fusionner avec Dieu est liée à un désir d'omnipotence contre laquelle Bataille se révolte : pour atteindre la « nudité », il faut renoncer à vouloir être tout. Il est nécessaire de se décharger de toute fiction, si l'individu veut aborder la condition humaine dans toute sa vérité et avec toutes ses imperfections. La mise à nu performative propose d'explorer les tensions internes qui mêlent le désir et la peur de tout perdre. C'est alors une angoisse qui grandit au fur et à mesure que la nudité totale se rapproche : elle témoigne du désir de communiquer au-delà de l'ego mais traduit également une crainte de se perdre. L'angoisse est l'illustration de l'horreur du dénudement. En effet, tant que les humains étaient nus, Dieu les habillait d'un habit de gloire. Par leur désobéissance, ils ont compris que leur corps était chair sensible et ils ont perdu tout pouvoir. Or, la seule possibilité de s'assumer en tant qu'être humain est de savoir renoncer à cet artifice. Là où Adam et Ève se considèrent coupables, Bataille voit la seule façon de se libérer de la fiction de ce voilage par le renoncement de vouloir être tout. C'est la nudité qui permet de s'ouvrir totalement et de voir la grâce de Dieu comme un narcotique qui empêche d'atteindre l'angoisse révélatrice du non-savoir de l'existence. L'obscénité y joue un rôle très important : c'est par le dévoilement de la chair que celui qui se cache et s'habille derrière des exigences de pudeur se heurte aux limites du sensible. L'expérience est ainsi privilégiée au détriment de l'existence. La nudité totale est pure sensibilité. Elle se fait bacchante au sens nietzschéen. Bataille brûle d'un « *sentiment d'anxieuse fidélité*¹¹³ », un sentiment de communauté qui l'unit à

¹¹³. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, coll. « Tel », p. 39.

sa façon de penser. Aussi pour lui, Nietzsche entreprit sa vie par le truchement de l'extrême, l'expérience elle-même, « *Dionysos philosophos*¹¹⁴ ». La démesure qui caractérise les bacchantes de Dionysos renverse les barrières qui séparent les hommes. Par la danse et le chant, le déchirement s'effectue au niveau du « je », du langage mais aussi de toutes les formes de médiations propres à la séparation des êtres et du monde. C'est par le sensible que va naître cette harmonie universelle. Il constitue la vie dans sa plus belle nudité.

Les femmes qui accompagnent Dionysos sont des danseuses qui incarnent la violence de la nature. Le texte d'Euripide parle de couronnes de lierre que les Ménades - ou Bacchantes - portent afin de symboliser la victoire de la verdure sur la mort hivernale. Cette plante prend une part active « *dans le déroulement des « orgies » féminines de Bacchus : le délire qu'elle engendre s'empare des femmes en transe [...]*¹¹⁵. » Cette transe permet aux disciples de Dionysos de ne faire qu'un avec la nature. Ces femmes sont fortement associées aux reptiles : coiffées de serpents comme les Gorgones, elles sont liées aux profondeurs de la nature. En effet, les serpents sont, dans le culte du dieu, une protection pour les âmes descendues sous terre. Ils représentent la vie élémentaire, les profondeurs souterraines, les racines nourricières de la nature. Mais, parce que les Ménades ont une complicité fusionnelle avec la vie de la nature, elles peuvent faire preuve de violence extrême, associée à un comportement animal. Elles sont qualifiées de « *chiennes courantes*¹¹⁶ » et poursuivent leur proie jusqu'à les rattraper pour les déchiqueter. Elles pratiquent le *diasparagmos*, le déchirement des chairs crues sur les bêtes. La symbolique qu'Euripide propose est celle d'une révolte de la nature contre l'ordre de la cité. Ce que Bataille propose par le non-savoir, en prétendant que l'être était déjà dénué et dénudé avant de se retrouver vêtu d'un langage, c'est un individu faisant partie d'un grand tout mais ne cherchant pas à connaître et à s'apparenter à celui-ci. Créature parmi tant d'autres, il danse au rythme de la terre comme les Ménades, qui ne sont pas là pour connaître le monde mais pour en être ivre. Ces chiennes s'emparent avec violence de ce que la cité veut faire de la nature. De ce

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Emmanuel Filhol, *Une personnification mythique de la nature : le portrait des Ménades dans les Bacchantes D'Euripide*, dans *Femme et nature*, acte du colloque de 1996, textes recueillis par Élisabeth Béranger, Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997, p. 24.

¹¹⁶ *Les Bacchantes*, traduit par Daniel Magnin, Acte Sud, 1991, p. 35, cité par Emmanuel Filhol, *Op. cit.*, p. 28.

fait, elles se révoltent aussi contre ce que cette même culture veut faire de la nature des individus : les contrôler par la raison en catégorisant violemment leur ardeur.

Cette notion de déchirure et de ravissement, que discerne Bataille dans l'expérience intérieure, se rapproche de la transe mais s'éloigne du rituel et de son aspect rassurant. Même si la performance semble être utilisée par certains artistes comme un besoin de poser des gestes avant de poser des mots, donc comme une pratique enivrante et extatique, comme une manière de s'enivrer du monde et de ce qu'il peut révéler, elle demeure, au moment où elle se joue, un lieu d'angoisse où le corps se voit être déchiré en deux : entre un besoin de connaître sa place au monde et celle de s'en arracher. Elle constitue un lieu qui refuse l'autorité mais qui, paradoxalement, s'auto-déclare comme telle.

3. Rituels et subversion

Le rituel est une pratique humaine qui codifie un ensemble d'actions symboliques. Le rite provient du mot *ritus*, qui désigne un ordre prescrit, un culte ou une cérémonie. Un ordre y est nécessaire et la répétition de certains gestes l'inscrit dans une tradition. D'après le *Dictionnaire de la Mort*, « [s]i en ethnologie le rite est l'acte magique qui a pour objet d'orienter une force occulte vers une action déterminée et qui consiste en gestes, paroles ou attitudes adaptées à chaque circonstance, certains rites actuels afférents au deuil relèvent parfois de coutumes laïques, détachées de tout culte ou religion¹¹⁷ ».

Le rituel est une manière que l'individu a de s'auto-engendrer à chaque fois, afin d'entretenir la relation qu'il a avec lui-même. Comme un pacte passé avec sa propre conscience, il définit la place que celui-ci offre à sa propre réalité. Brisant avec les constructions traditionnelles, certains artistes dans les années 1960 en ont, par et dans leurs actions, rejouées les enjeux.

Mary Douglas explique dans *De la souillure*, que le rite permet d'établir un cadre précis dans l'instauration du rituel, et, de ce fait, distingue la réalité extérieure (le

¹¹⁷ Philippe Di Folco, *Op. cit.*, p. 899.

quotidien) de la réalité intérieure. Une spatio-temporalité s'installe par la gestuelle et la répétition, dans un lieu déterminé mettant en jeu des objets symboliques particuliers. Le rituel induit également la représentation : allant souvent avec une pratique religieuse, il est le « nœud » d'une communauté qui construit ce spectacle comme une catharsis contre l'angoisse de certaines pulsions du vivant. Le corps individuel s'affirme à travers une pratique collective qui s'apaise du fait de cette canalisation des peurs humaines. Haine, espoir, chagrin, craintes se retrouvent être des sentiments transformés voire anéantis face à la puissance de communication avec le divin, et surtout dans l'échange et la proximité avec les autres participants. Le rituel renforce le lien social et traduit la volonté d'une communauté de se nouer pour faire face aux menaces, venant tant de l'extérieur que de l'intérieur du groupe.

Cependant, ce sont les tabous eux-mêmes qui régissent - encore une fois - les interdits liés au corps et régulent la vie quotidienne des individus. Le « tabou » sépare - et on retrouve cette dualité dans l'étymologie même du mot d'origine polynésienne - le profane et le sacré. D'un côté intouchable et de l'autre totalement impur, il questionne la peur du contact physique et, selon Freud, il établit un lien avec le collectif par le biais de l'inconscient. Aussi « [l]e tabou est un acte prohibé, vers lequel l'inconscient est poussé par une tendance très forte.¹¹⁸ » Les restrictions s'imposent d'elles-mêmes lorsqu'il s'agit de la survie de toute une communauté et c'est par le symbolique que la protection agit.

Les actes rituels ne se font pas sans de systématiques répétitions. Pour devenir « social », l'individu doit se plier, se répéter, se compartimenter jusqu'à devenir acceptable. En répétant les gestes que la communauté lui a inculqués, l'individu se fond dans la tribu et laisse son individualité de côté. L'acte rituel permet de s'oublier en se fondant dans une gestuelle, une pensée et une façon de faire. C'est ensuite la transe qui permet de toucher le divin et de sortir du corps profane. Pour Camille Laurens, c'est la répétition du geste qui conduit à la transe, l'écrivaine expliquant que « *la répétition [peut] amener jusqu'à la transe, à cet état second où s'annulent les efforts du corps, où s'efface le souvenir de soi pour s'enfoncer dans l'autre, ce double misérable : je sors de mon corps et m'anéantis dans la mort que je donne*¹¹⁹ ». Définissant « transe meurtrière » la vérification que « *ça tue, que ça tue bien* », Laurens réitère cette

¹¹⁸ Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1980, p. 44.

¹¹⁹ Camille Laurens, *Encore et jamais*, Paris, Gallimard, 2013, coll. « Variations », p. 143.

mécanique meurtrière qui ne s'arrête que grâce à l'exaltation du corps devant « *un divin bien-être* ». Selon elle, ce ne serait pas la destruction qui arrêterait l'acte mais bien l'enivrement qu'il procure. À force de répétitions, l'acte meurtrier deviendrait une transe extatique, qui trouverait fin grâce à une paix intérieure.

Mais la véritable agression n'est-elle pas de faire agir l'individu contre sa propre subjectivité en le compartimentant dans un espace social ? Quand ils sont produits par l'éducation, les actes rituels, qui favorisent le collectif au détriment de l'individu, prennent souvent naissance dans les lois instaurées par le père, ce « chef de famille », symbole d'autorité et de domination.

a. Contes de fée et réalité : du fantasme de l'enfance au réel de l'adulte

La place de l'homme, du père, du patriarche dans la société s'articule avec l'image de Dieu comme autorité légitime. Cette figure dans la vie de l'enfant est de plus en plus acceptée, revendiquée par les pères, qui ont été au siècle dernier, soit absents du foyer, soit au contraire des dominateurs absolus. Pour Lori Saint-Martin « [a]ujourd'hui, c'est très souvent l'enfant qui confère ou refuse la légitimité du père, et non l'inverse¹²⁰. » Symbole de rejet du monde patriarcal, le monde de l'enfance et de l'adolescence est riche en matière de création, d'identité singulière et de liberté. Virginie Despentes met en scène des personnages, des situations et des comportements à la lisière de l'adolescence et de l'âge adulte : la place de l'être vacille entre fantasme et réalité et apporte une richesse créative. Les couvertures de ses romans, son langage et ses références musicales font écho à cette période fragile et forte qu'est l'adolescence : l'édition de poche de *Baise-moi* est un pochoir du visage des deux héroïnes du film sorti en 2000, peint en rose et noir, couleur rappelant le drapeau des anarchistes féministes ; celle d'*Apocalypse Bébé* est jaune et rouge, avec une typographie cinglante ; celle de *King Kong théorie* propose un dessin de Marie Meyer, illustratrice bien connue du milieu *underground*. Toutes les héroïnes de Despentes sont des figures libres qui naviguent entre deux réalités : faire ce que bon leur semble, sans se soucier des jugements, dans un souci de révolte et de provocation, comme font les adolescentes

¹²⁰. Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom, la question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 2010, p.13.

punks qui s'opposent à l'autorité. Mais aussi comme peuvent le faire les performeuses post-porn, s'exhibant avec fierté.

Cette « adolescence » décrite et évoquée par Desportes n'est pas affaire de style : elle articule symboliquement la part sauvage de l'être féminin. À un âge où le corps social « oblige » l'enfant à se situer, alors qu'il ressent de nombreux complexes et formule une multitude de questionnements sur lui-même, celui-ci se révolte en choisissant de s'opposer à l'autorité qui est exercé sur lui. Au-delà de la nostalgie qu'elle peut avoir de cette période, on retrouve chez Desportes une énergie à convoquer des comportements que chaque individu a pu endosser durant une période de sa propre vie.

En proposant des héros à l'âme toujours entre deux mondes, les deux auteures de la présente recherche, explorent l'âge adulte et les possibilités des individus à se révolter, à provoquer et à sortir de leur enfermement psychique et corporel ; elles visent le lecteur et sa propre capacité à incarner sa propre histoire.

Dans l'approche de la théorie analytique et de l'écriture de Pinkola Estés, peuvent se produire des confusions entre les différents mondes dont elle entretient ses lectrices(eurs), celui de l'inconscient et de la psyché étant, par exemple, difficilement distinguable de celui de la conscience de soi dans la réalité. Pinkola Estés, également, suggère un univers de l'enfance et de l'adulte liés par le biais notamment du conte qu'elle apparente au carnaval, ce temps de déguisement innocent permettant de « relâcher » la pression du quotidien et les règles de la morale.

Le travail de l'artiste présente bien des points communs avec cette démarche, en tous les cas, il la rejoint. En soulevant des sujets sensibles sous une approche différente, celui-ci questionne son époque et va à l'encontre des refoulements que la norme impose.

Chez ces deux auteures, les limites entre l'enfance, empreinte de « naïveté¹²¹ », et l'âge adulte, censé être empreint d'une conscience raisonnable, l'adolescence insoumise et la maturité « responsable », sont des plus floues.

¹²¹. L'idée selon laquelle les enfants sont naïfs est une idée religieuse qui - au même titre que pour les femmes à une certaine époque - sous-entend qu'ils ne doivent pas être considérés comme des individus à part entière. Saint Augustin les qualifiait d'ignorants, de capricieux. Ils sont le symbole de la force du mal pour le théologien. Le statut de l'enfant n'évolua qu'à partir du XVIII^e siècle, et pour certaines

Dans certaines cultures, l'enfant doit sortir très brutalement de l'enfance pour passer au monde de l'adulte. Pour Béatriz Preciado « *une des différences politiques constitutives de l'occident (être homme ou femme) se résume à cette équation banale : avoir ou ne pas avoir un pénis d'un centimètre et demi à la naissance*¹²². » Autrement dit, l'aspect extérieur prime sur l'individu. Une fois défini par les médecins, le sexe de l'enfant est ce qui va définir son genre jusqu'à ce qu'il soit en âge de savoir lui-même et de choisir. Cette réalité condamne violemment de nombreux individus intersexes, qui, sous les scalpels de la médecine, sont mutilés pour pouvoir entrer dans une case ou l'autre, à savoir « féminin » ou « masculin ». Une fois le choix effectué, au péril de l'enfant, donc du futur adulte, c'est la pédagogie sexuelle de l'individu qui entre en jeu lors de l'éducation. Teresa de Lauretis parle du genre comme d'une construction socioculturelle émanant des différents dispositifs institutionnels comme la religion, la famille, le système éducatif, la médecine, les médias... Cette conceptualisation de l'individu l'entraîne dans une relation structurelle avec ses organes sexuels considérés uniquement comme reproducteurs et, ainsi, à élaborer une « *pensée straight*¹²³ », c'est-à-dire formant un régime politique dominant basé sur l'hétérosexualité. Les hommes sont contraints de « prouver » leur virilité tandis que les femmes y accèdent « naturellement » à l'issue de leurs premières règles¹²⁴. Il s'agit de deux entrées violentes dans le monde adulte mais surtout deux manières d'opposer culturellement hommes et femmes. Le passage de l'enfance à l'âge adulte équivaut à une perte de ses impulsions, une castration (au sens courant du terme) de ses choix individuels, une violente séparation entre le monde des rêves et de la réalité.

Pour les enfants, se dépenser et libérer sa créativité s'effectue avant tout à travers le jeu. Ils ont une grande imagination et le « pas vrai » peut devenir en un clin d'œil une réalité pour eux. Ils trichent pour voir, pour tester, pour éprouver le réel. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman parle d'une « *cérémonie troublante* » où l'enfant ne veut plus se voir et être vu par ce qui l'entoure, il s'isole en se fabriquant un jeu qui mêle rire et mort à la fois. Il crée de la sorte des images, libère des possibles.

raisons économiques, politiques et stratégiques. Elisabeth Badinter, *L'Amour en plus, Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980, coll. « Poche ».

¹²² Béatriz Preciado, *Testo Junkie, sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008, p. 65.

¹²³ Monique Wittig, *La pensée Straight*, Paris, Balland, 2001.

¹²⁴ Elisabeth Badinter, *XY de l'identité masculine*, *Op. cit.*, p. 110.

Pour Pierre Fédida, « *le drap - qui était un suaire - devient robe, maison, drapeau hissé en haut d'un arbre* » car l'enfant joue la mort autant que le reste : sa capacité à être mort, veiller un corps mort ou encore tuer, voilà qui, pour lui, ne se distingue pas des autres images qu'il suscite. Entre jeu d'images et jeu de mots, la simplicité matérielle des objets que les enfants utilisent n'enlève rien à la force des représentations qu'ils convoient, toujours plus vertigineuses que la réalité. C'est pourquoi, dans le roman de Fédida, *L'Absence*, les petites filles « exorcisent » et « apprivoisent » la mort en se racontant des histoires mais aussi en s'incarnant mortes elles-mêmes : les images qu'elles utilisent se jouent de l'imitation comme toutes les images et « revivent », dans le rire, la propre disparition de leur mère, morte quelque jours avant. Elles « performant » la mort, c'est-à-dire qu'elles la testent en s'immobilisant, en se recouvrant le corps, en allant voir au-delà des apparences visuelles, en échappant à toute forme de sacralisation religieuse. Les adultes, eux, sont confrontés à la réalité et ne prennent plus le temps de renverser le réel. Ils délimitent leur quotidien en fonction de leurs responsabilités, des règles et des obligations qu'ils ont.

Pinkola Estés trouve dans l'archaïsme et les anciennes croyances des réponses à ce que Jung a défini comme « *inconscient collectif* ». Despentes, elle, entrevoit des solutions aux inégalités entre hommes et femmes dans « l'héritage » et l'apport des années 1970-1980 où les femmes punks faisaient certes « leur crise d'adolescence » mais dans l'acception positive de cette expression. Pour ces deux écrivains, c'est dans la création que l'individu renoue avec cette « latence » relative à ces deux mondes parallèles et pose à distance son quotidien en le réinventant. C'est un moyen pour l'artiste d'« infiltrer » des catégories qui enferment trop souvent, et de manière rigide, les individus. Pour le performeur Otto Müehl, l'artiste est associé à un personnage héroïque se questionnant beaucoup dans son enfance, de manière à ne pas entrer dans le monde de l'âge adulte et de s'y enfermer. Il découvre par la performance que l'art est un moyen d'être « tout », c'est-à-dire qu'il possède un pouvoir de représentation et d'incarnation qui dépasse la simple condition physique humaine. Pour lui, c'est justement le travail de l'artiste que de montrer les facettes les plus terribles de l'existence. Par la folie artistique, Müehl a acquis une certaine raison dans sa vie quotidienne¹²⁵ : en s'identifiant à cet artiste « riche » de sa folie, il n'a pas seulement

¹²⁵. Otto Müehl, *Sortir du Bourbier*, Paris, Les Presses du Réel, 2001.

réussi à canaliser ses propres émotions, il a découvert le moyen de vivre à travers la représentation de lui-même, une façon de s'abstraire de son propre Je et de jouer en permanence entre fiction et réalité. Pour Philippe Forest, « [l]e Je n'est ni réalité ni fiction mais il est ce qui s'éprouve, au sein de la réalité elle-même perçue comme pure fiction (au sein de la fiction perçue comme seule réalité), en une expérience de vérité conduite aux abords impensables de l'impossible réel¹²⁶ ». L'expérience fournit à l'individu l'accès au réel. Directement vécue par la performance, pour Otto Müehl et pour de nombreux autres performeurs, elle est une forme impossible d'existence. Toutefois, en prônant le corps et sa sensibilité comme premier repère, l'artiste accepte ce gage d'évidence et se satisfait pleinement de cette vérité « simulée ». Il construit une autofiction où le « fictif » ne se distingue pas du « vécu », pouvant enfin « *jouir infantilement de la consolation d'être [lui]-même*¹²⁷ ». Ce que sous-entend Otto Müehl, c'est qu'il n'y a d'émancipation possible par le corps que dans l'action artistique, c'est-à-dire dans un corps utopique. Dans son cas, sa démarche se voulait radicale et au même niveau que les événements politiques qui étouffaient les individus de son époque : du coup, il s'émancipe de sa propre rigidité et conçoit sa maturité d'adulte à partir de son insoumission et sa révolte d'artiste.

C'est aussi ce que défend Camille Paglia. Dans son ouvrage *Vamps and Tramps, une théorie païenne de la sexualité*, celle-ci prône une sexualité basée sur des rites païens, afin de s'exonérer de la catégorisation carcérale des dogmes monothéistes. Pour elle, par sa position d'animal social, l'être humain s'articule à une dynamique entre nature et culture. Dans le premier chapitre de son ouvrage, « Pas de loi dans l'arène : une théorie païenne de la sexualité », elle défend l'art et l'imagination. La violence fait partie intrinsèquement du vécu, que l'on soit homme ou femme, et c'est avec ce facteur qu'il faut que chaque être « s'architecture », s'il veut s'en sortir. Elle est partisane d'une philosophie à la fois contemplative comme Pinkola Estés et combative comme Despentès. Son discours se situe « au croisement » des leurs, avec notamment la notion d'« arène » qui désigne l'espace mental, lequel se délimite seul et n'a pas besoin d'être récupéré par des conventions et des croyances qui l'écraseraient. L'art et l'imagination autorisent cette violence, ils la libèrent car la créativité artistique est une prolongation de l'enfance, affranchie de ses craintes parce que sublimées. En traçant de surcroît un

¹²⁶ Philippe Forest, *Le Roman, le Je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, Coll. « Auteurs en questions », p. 20.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 22.

parallèle entre l'homosexualité et la créativité, Paglia encourage les individus à ne pas se plier à la nature mais plutôt à circonscrire, face à cette puissance, un terrain à soi qui ne soit pas pris dans ses « filets ». Cependant, elle constate que « [t]out le monde n'a pas le courage nécessaire pour se battre quotidiennement contre la nature¹²⁸ ». Même si elle entend la respecter, Paglia oscille sans cesse entre deux attitudes, tenir tête à la nature ou s'y plier. Chez elle, les femmes sont des êtres puissants qui, comme chez Pinkola Estés ou chez Despentès, effrayent les hommes, tout autant que cette nature qu'ils cherchent à apprivoiser, voire à museler. La stratégie de placer les femmes en avant par rapport aux hommes est vitale pour Paglia comme pour Pinkola Estés car elle permet de rayer définitivement l'image de soumission que l'on attribue aux femmes et de bousculer les constructions culturelles faisant du féminin le « deuxième sexe ». En faisant cela, elles remettent en cause la définition même de « victime » en posant sur celle-ci une responsabilité énorme s'opposant pourtant à la culpabilité : « *Les hommes frappent les femmes pour une tout autre raison : ils le font parce que leur supériorité physique est la seule arme dont ils disposent contre un être dont le pouvoir est bien supérieur au leur. Leur coup donné ne soumet pas : il égalise.*¹²⁹ »

Cela étant, en attribuant à Dieu une existence incarnée, l'homme tente d'échapper à sa propre puissance, il cherche à faire taire son imagination en voulant suivre sa destinée plutôt que d'aller à son encontre et de la défier. Les lois, l'art et la technologie sont des moyens de défense face à la nature. Aussi, rassembler sous une même bannière art et féminisme participerait-il de ce qu'il y a de plus puissant en matière de création, en s'appropriant, en tant que femme, un discours culturel et en mobilisant les forces d'une nature intrinsèquement violente. La performance, au-delà de son implacable réalité « fictive », serait un moyen de libérer cet espace mental dans lequel chaque être est en position de créer ses propres règles pour venir « percuter » la réalité. En plus de convoquer des images défiant toutes formes de catégorisation du corps et de ses possibles, la performance incarne *stricto sensu* l'imagination de l'artiste. Elle incorpore, digère, restitue et « recrache » ce que l'humanité s'acharne à taire. Elle fait émerger un monde à soi qui n'est pas gouvernable et que l'on ne peut contraindre à autre chose qu'à ses propres règles : les limites physiques que l'artiste s'est fixées lui-même. Il est en effet le seul à pouvoir savoir et sentir ce dont il est capable.

¹²⁸. Camille Paglia, *Vamps and tramps, une théorie païenne de la sexualité*, Paris, Denoël, 2009, p. 133.

¹²⁹. *Ibid.*, p. 83.

À travers la performance Post-Érotisme, et ses quatre actions qui la composent, l'une d'entre elles intitulée « Action n°2 : Priez pour nous » m'a valu d'être confrontée à de nombreux conflits. En effet, issue d'un milieu catholique pratiquant, j'ai dû faire face à une réaction violence : les symboles religieux utilisés dans cette action ne pouvaient être perçus, pour des personnes croyantes, que comme signes d'une provocation. Ainsi, me suis-je retrouvée mise à l'écart de ma propre famille. Devoir « choisir » entre mon engagement et le silence d'une compassion, en vue de respecter les idéaux de mes proches, m'a fait réfléchir quant au pouvoir des images. J'ai choisi de suivre ma propre voie, sans censurer mon travail, chose qui aurait complètement dénaturé mon intention première. Cette action suit l'« Action n°1 : Les souliers rouges ».

Dans le noir, j'avance lentement et vient allumer des bougies qui sont à même le sol. Je remplis doucement une vasque transparente de lait et découpe avec une paire de ciseaux la robe blanche que je porte, afin de la « laver » dans ce récipient. Chaque mouvement est soutenu par une musique à l'harmonium, dont chaque note, funèbre, contribue à apporter une ambiance de deuil dans la salle. Je prends une Bible déposée au sol et je la feuillette. D'abord, posément, puis de plus en plus vite, j'arrache les pages en hurlant. Je simule un orgasme sexuel en surjouant des paroles que l'on peut entendre dans n'importe quel film pornographique mainstream. « Fuck me, ho yeah... Fuck me. Fuck my pussy. Fuck my fucking pussy. Yaaaaah ouuuuh yeah fuuuuck... ». Les feuilles s'envolent autour de moi pendant que je bascule sur le dos, jambes écartées et pieds en mouvements, mes plate-formes rouges dressées comme des drapeaux au sommet de mes jambes.

Puis je me calme. Des voix lyriques entonnent un hymne bercé par du clavecin. Je prends une page, au hasard et je viens la fixer avec une agrafeuse murale sur ma peau nue et peinte en blanc, directement sur mon plexus, comme un coup de poing. Un coup très bruyant accompagné d'une secousse du haut de mon corps. Dès que je déclenche l'agrafeuse, une lumière du stroboscope vient éblouir la scène, réglé sur le son de celle-ci. Je me « rhabille » avec les écrits du livre saint et me reconstitue une peau artificielle, faite de papiers et de lumière. D'abord graduellement et de plus en plus vite.

Puis je prends une seconde agrafeuse et accélère encore la gestuelle, jusqu'à venir marteler, en rythme les basses du clavecin, des voix et des rythmes cardiaques des gens présents. Mon corps est recouvert de papier. Puis retour à la lueur des bougies : l'agrafeuse s'est arrêtée. Je décroche chaque page avec minutie en prenant soin de mettre chaque agrafe dans le bac de lait. Le sang coule au moment où je tire sur le petit morceau de métal plié sous mon épiderme. Un sang rouge vif, clair et liquide¹³⁰, qui d'abord perle puis s'étend rapidement, jusqu'à zébrer ma peau blanche. Les pages sont « attaquées » par ce sang qui vient censurer l'imprimé du texte biblique. Je m'avance et distribue, page après page, l'intégralité de la Bible souillée par mon masochisme.



A.j Dirtystein, « Post-Érotisme », Action n°2 : *Priez pour nous*, Février 2014, Mix'art Myrys, Toulouse, [Photographie : KQP].

La « lourde » symbolique de ce geste, évoque à la fois l'extase religieuse et le masochisme prôné dans l'éducation des filles. Par le « rhabillage », je redonne au corps une fausse pudeur, une « dignité » qui ne peut se faire sans la perforation du Moi-

¹³⁰ Avant cette performance je prends une dose importante d'aspirine pour fluidifier mon sang et exagérer le saignement, sur les conseils de mon ami Lukas Zpira, artiste performeur body-hacktiviste.

Peau. Ce qui m'a semblé intéressant, au-delà de la double interprétation à la fois religieuse et militante, c'est la portée de cette performance dans ma vie. Le renversement de l'instrumentalisation de la Bible sur le corps permet de situer cette action au sein d'une démarche politique et m'a éloigné de toutes considérations empathiques à l'égard des croyances religieuses. Aussi, pour des catholiques pratiquants, cette action ne représente-t-elle rien d'autre qu'un blasphème. Dans mon geste, ils n'ont en effet vu que la déchirure du livre saint : donc une émancipation par rapport à mon éducation religieuse. Cette lacération a, pour mes parents, valeur d'une séparation nette entre eux et moi, entre l'enfant qu'ils ont tenté de plier à cette croyance et la femme artiste que je suis devenue, qui essaye de se défaire de cette violente injonction. La vraie question serait : en suis-je vraiment détachée ? Il est évident que non. La religion catholique a aspirée une partie de moi-même. Pour reprendre les mots de Desportes par rapport à son viol, je dirais que la religion a construit le « monstre » que je suis devenue : « J'imagine toujours pouvoir un jour en finir avec ça. Liquider l'événement, le vider, l'épuiser. Impossible. Il est fondateur. De ce que je suis en tant qu'[artiste], en tant que femme qui n'en est plus tout à fait une. C'est en même temps ce qui me défigure et ce qui me constitue. » (KKT, 53) Dans mon travail, le catholicisme est équivalent à un viol, du point de vue de l'Histoire, comme du point de vue de mon histoire personnelle.

La Bible pour un chrétien pratiquant ne peut être vue autrement que comme un objet sacré, par conséquent intouchable. Pour l'artiste, elle représente un objet politique, désacralisé et exploitable. Pour Dick Hebdige, « *un signe n'existe pas simplement comme partie de la réalité, il reflète et réfracte une autre réalité qui lui est extérieure*¹³¹ ». Toute idéologie utilise des valeurs sémiotiques et convoque ces « cartes mentales » pour délimiter son propre territoire sensible. L'intention de l'artiste n'est pas de détruire mais de réinventer de nouveaux signes en rapport avec sa culture. Les appliquer directement sur son corps n'est qu'un moyen de parler de cette instrumentalisation, de cette éducation, comme d'une réalité innervée dans la chair de l'être humain. Le sang qui tâche les feuilles parasite la lecture des passages de la Bible et perturbe le message du livre, comme si chaque goutte portait déjà en elle son propre message et n'avait plus

¹³¹. Dick Hebdige, *Op. cit.*, p. 17.

besoin qu'on lui dicte quoi que ce soit. Le sang devient valeur singulière. On peut le voir aussi comme une redondance du message de Jésus-Christ et du Nouveau Testament, le corps de l'artiste étant « sacrifié » pour diffuser un message de nature politique.

D'une « vérité » religieuse à une vérité politique, la performance déroute les schémas sociaux et les idéologies « naturelles » instaurées par l'éducation. Les actes et les arguments du performeur témoignent certes de sa vie et de son être, mais aussi de la réalité de chacun. Chaman contemporain, l'artiste propose un passage rituel d'un monde à l'autre et produit des symboles capables de déjouer la Nature et d'inverser les codes. Une fois les choses vécues dans sa chair, il pousse en lui les barrières psychologiques qu'il avait acquises de son environnement social. Il devient maître de son corps et de ses pulsions dans sa vie « réelle » car il a su repousser les possibles dans le « jeu » de l'incarnation artistique.

Maîtriser son univers fantasmatique permet de mieux appréhender la violence de la réalité. Cette expérience artistique devient une quête car, au-delà de la proposition que fait l'artiste au spectateur, sa vie est intimement mêlée et liée à sa recherche. Qu'il s'agisse de sa vie prise dans le temps de la performance ou à l'échelle de son existence : sa recherche l'implique « à corps perdu », jusqu'au bout de lui-même.

b. Entre rituel psychomagique et performance dionysiaque

Le monde souterrain de la psyché défini par Pinkola Estés peut être apparenté métaphoriquement à celui, souterrain, des sous-cultures. Si les contes de Pinkola Estés fonctionnent comme une « porte », un chemin qui nous conduirait vers les symboles de l'inconscient, alors les romans de Desportes peuvent être abordés, non pas seulement comme une brèche au sein de la culture, mais plutôt comme un passage d'un monde à l'autre. Les sous-cultures pourraient être le signe que le refus a sa place dans la société et que le revers obscur qui s'oppose à la norme bien-pensante mêle une sorte d'impuissance et un pouvoir réunis. Pour Jung, plus on s'intéresse à l'inconscient individuel et plus on se rapproche de l'universel. De la même façon, plus on analyse les signes d'une sous-culture et plus la fragilité de la culture dominante s'affiche puis se renverse pour apparaître comme étant une aberration « naturalisée ». Une fois les portes

ouvertes, les objets peuvent avoir plusieurs sens : d'un côté ils peuvent être « légitimes » quand ils sont vus « du bon côté », c'est-à-dire quand ils sont utilisés pour leur fonction première, et d'un autre « illégitimes » en raison de leur usage alternatif, qui vient renverser leur utilité. La réappropriation « magique » de certains objets par les communautés subalternes donne une tout autre dimension et une part d'illégitimité à ceux-là au sein de la société. Leur signification deviendra « clandestine » et ils expriment tacitement une résistance à l'ordre. C'est pourquoi le style d'une sous-culture est toujours plus complexe et plus lourd de signification qu'il n'y paraît, car il n'implique pas un simple rejet de l'ordre établi mais fonctionne comme un ensemble structuré qui vise à déstabiliser, voire détruire, toute forme expressive « naturalisée » par la société.

En enfermant les individus sur eux-mêmes et en les excluant lorsqu'ils ne se soumettent pas à une catégorisation normative, la culture impose des règles et en fait des données immuables. Le signe qui scandalise la norme devient un symbole d'opposition et, de ce fait, s'incarne autorité lui-même lorsqu'il est perçu par un regard extérieur. Ces signes sont souvent vestimentaires, affectent les physiques (tatouages, coiffures, chaussures) et fonctionnent comme des codes d'appartenance à une même tribu. Les communautés créent de cette manière leur propre langage, leur propre « style ». L'*underground*¹³² devient cet autre, cette violation de la morale, de l'ordre social et des codes qui composent la lecture innocente des mythes formatés du quotidien. Hebdige explique :

*Il y a sans doute un heureux paradoxe dans le fait que ce soient justement les punks, eux qui ont proclamé si fort leur analphabétisme culturel et poussé la pratique du blasphème à de tels extrêmes, qui nous servent à tester certaines des méthodes de « lecture » des signes issues du débat séculaire sur la sacralité de la culture.*¹³³

Pour Hebdige, le punk est le reflet le plus spectaculaire de l'éventail stylistique de toutes les sous-cultures d'après-guerre : reggae, mods, skinheads, motards... L'esthétique nihiliste qui en découle est complexe et sophistiquée. En effet, malgré leurs

¹³². Il s'agit du milieu punk dans sa dimension plus large, c'est-à-dire comme mouvement politique anti-capitaliste, anti-raciste, anti-sexiste, anti-homophobe, anti-transphobe, anti-handiphobe... Le mouvement punk est un point de départ : les nombreux mouvements qui en émergent n'appartiennent pas forcément au genre musical mais plutôt aux idées alternatives et l'esprit *Do-It-Yourself* qui en découle.

¹³³. Dick Hebdige, *Op. cit.*, p. 22.

regards vides, les punks ont su illustrer et défendre corps et âme leur « anti-mode » anarchique, descendante directe des collages surréalistes et des provocations du mouvement Dada. Les surréalistes ont stimulé l'imaginaire et ont fait émerger, dès 1924 et 1929, au travers des deux manifestes du surréalisme, écrits par André Breton, une nouvelle subversion du sens commun par l'éloge de l'interdit et du non-conventionnel. L'imagination est cette faculté humaine qui modélise, schématise et représente une facette du monde à travers une reconstitution mentale. Celle-ci peut prendre autant de formes que possibles et se multiplier à l'infini. Pour Breton, la technique du collage est un moyen de révolutionner l'objet, de s'inventer bricoleur du quotidien et ainsi réunir des choses entre elles et les détourner de leur usage rationnel. L'imaginaire sollicité par les surréalistes s'oppose ainsi au monde « normal » où les objets et les discours ont des fonctions attribuées et intouchables. Avec le mouvement Dada puis avec les poètes surréalistes, ces objets peuvent être réinterprétés à l'infini. Les « *ready-made* » s'imposant d'eux-mêmes comme des symboles portant puissance et néant en même temps. Cet espace flou qu'est l'imaginaire devient matériel, palpable à travers les œuvres réalisées. Le monde de l'inconscient - par l'écriture poétique, l'automatisme, les associations d'objets, de mots, d'images et les cadavres exquis - prend place au sein de la culture et vient perturber les lectures classiques, pour bousculer le sens, briser les schémas et connecter des choses incongrues entre elles, pour souligner en définitive que la vie n'a que le sens qu'on lui donne. C'est en cherchant à lui donner un sens rationnel qu'elle perd toute sa puissance.

Le revers du décor des valeurs traditionnelles était, pour les punks, une solution de changement, certes théâtralisé mais bien réel. Performer dans l'espace public devient une réalité puisque ce qui est rendu visible¹³⁴ *est en train de se passer* : l'acte devient une preuve que tout est possible. Par la culture du reggae, le punk a développé une esthétique qui ouvrait la voie à une révolte contre l'état « blanc ». La « Négritude » amenée par les Antilles, les rites afro-cubains et la musique noire, constituait le corps étranger qui menaçait de l'intérieur l'État britannique et faisait écho à ce que les punks prônaient par-dessus tout : l'anarchie, le déclin, le vide... Toutes les valeurs qui exaltaient la libération de la jeunesse de l'époque étaient portées à la fois par une

¹³⁴.Ce n'est pas pour rien que les premiers « performeurs » du XX^e siècle étaient les dadaïstes et les surréalistes : leur poésie s'exprimait de toutes les manières possibles et la mise en chair de leurs collages ne faisait que renforcer l'aspect vital de leur révolution.

présence (physique, esthétique, musicale) mais également par une absence (de règle, de goût, de futur...). Ce monde était possible car il était délimité dans l'enceinte d'une communauté, d'une esthétique et d'un discours. Il jouait un « ailleurs » qui, comme un tour de prestidigitation, bouleversait les codes du présent où « *les coordonnées du temps et de l'espace pouvaient être dissoutes, transcendées, transformées en signes purs*¹³⁵ ». Ces mêmes signes « ré-informaient » les mythes du réel, inventés par la société, en une réalité fictionnelle, un « nulle part », un « *no man's land de pure négativité*¹³⁶ ». Pour Hebdige, « [t]out comme l'esthétique Dada décrite par André Breton, le punk semblait pouvoir « ouvrir toutes les portes », mais ces portes donnaient sur un corridor circulaire » (Breton, 1937)¹³⁷ ».

Cette négation totale de la logique dominante, ce refus de l'ordre moral et du conditionnement, motivé et alimenté par des esprits portés par leur imaginaire, leur rêves et leur désirs, ont permis de creuser un renversement dans la culture, un *underground* poussé par des valeurs de liberté et d'humanité, opposées frontalement à celles du monde civilisé. Le monde de l'inconscient « s'articule » comme l'*underground* fonctionne dans une société : aberrations, absurdités, pulsions ou symboles trouvent leur force dans l'expression créative plutôt que dans le refoulement. Ainsi le punk a été à l'origine non seulement d'un mouvement musical mais a eu également toute une descendance littéraire, cinématographique, artistique et illustrative.

Le terme « sous-culture » en français est une traduction de « subculture » en anglais. La connotation négative que le préfixe « sous » induit dans la traduction française donne le ton. Despentes se différencie peu des musiciennes punks attachées à la mouvance *Riot Grrrl*. Cependant, l'auteure de *Baise-moi* ne fait pas de différence entre les genres et mêle son univers à celui du punk hardcore masculin des années 1980. La scène punk, née à la fin des années 1960 aux États-Unis, en particulier à New-York, s'est affirmée comme un courant réellement artistique influent à la fin des années 1970. Les marginaux du punk s'offusquent et réagissent avant tout au mouvement hippie, aux spectacles techniques du rock'n'roll et ils prônent l'autogestion. Répudiation du spectacle capitaliste, refus des règles imposées et passivité dans laquelle la société invite à se laisser aller sont des combats qui aujourd'hui encore incitent à écrire, chanter et

¹³⁵ Dick Hebdige, *Op. cit.*, p. 69.

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ibidem.*

créer. Autrement dit, à se révolter. Mais cette dualité entre une ouverture sur tous les possibles et un vase clos, porté sur la négation de l'individu brandit par le punk, peut sembler contradictoire. Comparativement à l'extase dionysiaque, la création, l'expression et la diffusion du monde punk est une manière de ritualiser le quotidien, ou plus précisément d'être acteur même de sa propre vie, faisant de ses pratiques de puissantes expressions à la fois spectaculaires et viscérales. Pour Jean-Pierre Vernant, Dionysos « *est peut-être le dieu le plus éloigné des humains, le plus inaccessible et mystérieux, celui qu'on ne peut pas saisir, qu'on ne peut pas ranger dans un cadre*¹³⁸ », cependant il « *est à la fois dans aucune [case] et dans toutes, présent et absent en même temps*¹³⁹ ». Les fêtes dionysiaques n'étaient pas que de grandes beuveries rituelles et spectaculaires.

Au même titre que la performance, ces unions étaient surtout une manière de célébrer l'existence, la vie, le fait d'être au monde. Selon Nietzsche, « [l]'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art.¹⁴⁰ » Pour lui, le fait de célébrer cette « essence » de l'être permet de renouer non pas l'homme à l'homme mais bien l'homme à la nature. Cette force est une façon de rassembler l'homme, par sa perte dans le chant et la danse, dans une retrouvaille avec le Tout vivant. Il s'agit de célébrer l'existence pour elle-même et ainsi oublier ce qui sépare les êtres : « *Tel est le premier effet de la tragédie dionysiaque que l'État et la société, tous les fossés qui séparent les hommes, font place à un tout-puissant sentiment d'unité qui ramène l'être au sein de la nature*¹⁴¹ » En démystifiant la perspective principale par un renversement des valeurs, au même titre que, plus tard, les orgies carnavalesques du Moyen Âge, les fêtes dionysiaques permettent de contester l'ordre et de remettre en cause la logique normée. Sortir du cadre est un moyen de souffler, de revenir à une essence primitive et vitale et ainsi de changer d'angle de vue la trajectoire toute tracée de la culture. Par la création musicale, le mouvement punk met en pratique ce que Nietzsche défend comme étant une régression bénéfique : « *L'homme en chantant et en dansant se révèle être membre d'une communauté supérieure idéale : il a désappris le marcher et le parler.*¹⁴² » Pour lui, c'est une sorte de mise en relation avec le divin qui, par la danse et le chant, s'ouvre

¹³⁸ Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999, pp. 171-172.

¹³⁹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p. 22.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴¹ Friedrich Nietzsche, *Op. cit.*, p. 291.

¹⁴² *Ibid.*, p. 31.

à une puissance surnaturelle : « *De même que les animaux maintenant parlent et la terre donne lait et miel, de même résonne en lui quelque chose de surnaturel : il se sent dieu, il circule lui-même extasié, soulevé, ainsi qu'il a vu dans ses rêves marcher les dieux.*¹⁴³ » Les cultures subalternes, chaotiques par leur aspect non conventionnel, sont organisées et ritualisées, et leur ambivalence les rend cohérentes. Les vêtements, les crêtes, le langage, le pogo, la bière, les épingles à nourrice ou encore les fanzines... Toutes les formes d'expression du mouvement fonctionnent pour souligner que tout ce qui est prohibé est autorisé. De ce fait, rien ne peut être sacré et personne n'a le monopole du savoir et du pouvoir. À ce stade, il est clair que l'*underground* fonctionne comme une société à part entière, avec ses propres règles et ses propres lois, en se dispensant d'avoir de leçons à donner. Mais en stimulant des valeurs propres à son idéologie, il constitue un système à lui tout seul qui se veut être puissant et rien à la fois. Parce que l'autonomie de l'*underground* fonctionne comme l'inconscient au sein du psychisme humain, pour Alexandro Jodorowsky, cette part sombre de l'être est souvent considérée comme un ennemi par l'individu. Il est la face cachée de la psyché où se nouent les traumatismes, l'envers lugubre où les souvenirs se mêlent pour revivre ou composer des rêves tordus. Aussi cet artiste a-t-il inventé la psychomagie : une discipline qui cherche à soigner des maux que l'homme est capable d'intellectualiser sans pour autant les faire disparaître. Dans l'ouvrage qu'il a écrit en 2009 il explique : « *La psychomagie n'est pas une discipline scientifique, c'est une création artistique d'origine théâtrale, qui tend à réveiller chez le consultant sa créativité, afin qu'il devienne son propre guérisseur.*¹⁴⁴ » Pour lui - comme pour Jung - l'inconscient n'est pas un ennemi : au contraire il est une part de soi-même à qui il faut savoir parler. Pour « s'adresser » à lui, il ne suffit pas de dire ni de voir les traumatismes qui composent la part d'ombre, il faut agir, afin de réaliser ses pulsions et ainsi se libérer totalement. Il s'agit d'un chemin inverse à celui de la psychanalyse qui, elle, se proposant « *d'apprendre à l'inconscient à parler le langage rationnel, apprend à la raison à utiliser le langage de l'inconscient, composé non seulement de mots, mais aussi d'actes, d'images, de sons, d'odeurs, de saveurs et de sensations tactiles.*¹⁴⁵ » De la même manière que les sorciers qui réalisent leurs actions magiques sur des parties isolées du corps (cheveux,

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Alexandro Jodorowsky, *Manuel de psychomagie*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 220.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 11.

photographies ou autres), la personne qui va mettre en action son acte psychomagique se sert de symboles et de métaphores pour « dialoguer » directement avec son inconscient. C'est une libération de la morale imposée mais aussi un puissant remède pharmaceutique, lequel s'oppose violemment aux politiques médicales actuelles pour se rapprocher d'un primitivisme sorcier, du *pharmakon* et de ses pratiques sévèrement condamnées durant l'inquisition. En travaillant sur l'« intérieur » de la psyché directement, plutôt que d'agir sur le monde lui-même, la psychomagie permet de se situer uniquement dans le présent et d'avancer en guérissant le poids du passé. C'est une pratique artistique, car elle convoque tous les sens dans une création plastique et performative, mais aussi parce qu'elle parle avec des signes universels. Les tabous et interdits usés lors des actions psychomagiques sont des stratagèmes qui permettent de rentrer en contact directement avec la tradition culturelle. Par exemple, par l'usage du sang, du sperme ou encore de matières fécales, considérés comme impurs, donc inutilisés dans des pratiques quotidiennes. Pour Jodorowsky, il est sûr que ces restes du corps sont d'une efficacité spectaculaire pour investir la psyché car ils sont reliés à nos peurs, nos interdits ou nos désirs. De la même façon, tuer un animal peut conduire à prendre conscience de la mort d'une partie de soi ou d'un être cher. Le sacrifice est lié à l'imaginaire de l'homme, c'est pour cela qu'il est préconisé dans certaines actions psychomagiques : il véhicule un message qui pousse à prendre conscience que la vie est sacrée¹⁴⁶.

En racontant sa propre histoire, Desportes sacrifie une part d'elle-même au profit de la connaissance et des « conseils » avisés d'une femme « *qui n'en est plus tout à fait une* » (KKT, 53) En proposant une manière de pensée, une rage, un avis bien affûté sur les questions de viol en particulier - mais pas seulement - elle ouvre une porte qui lui est demeurée fermée durant des années : « *C'est extraordinaire qu'entre femme on ne dise rien aux jeunes filles, pas le moindre passage de savoir, de consignes de survie, de*

¹⁴⁶ Je pense en particulier à un acte de psychomagie prescrit pour l'addiction à l'héroïne, le conseil de guérison numéro 25 du manuel de psychomagie. Il s'agit de se procurer douze oiseaux en cage et douze souris blanches. Jodorowsky préconise aux personnes accros à l'héroïne de réaliser cette action à chaque fois qu'elles se piquent : il faut prendre un oiseau dans une main et une souris dans l'autre et leur briser les os, et conserver les cadavres dans un récipient jusqu'à ce que la conscience de l'héroïnomane s'interdise de se piquer : « Pour se libérer d'un tel besoin de s'injecter cette drogue dans les veines, il faut une volonté surhumaine, ce qui est impossible à la raison. Il faut effectuer un acte qui culpabilise tellement l'inconscient que la personne prisonnière de cette habitude néfaste non seulement comprendra, mais sentira au plus profond de son esprit que se détruire ainsi est aussi nuisible que détruire la vie d'autrui. » Alexandro Jodorowsky, *Op. cit.*, p. 62.

conseils pratiques simples. Rien. » (KKT, 41) D'ailleurs elle explique bien que c'est la violence des propos de Paglia qui, tels des sortilèges, ont déverrouillé ses traumatismes quelques années après qu'elle a été violée. Des propos qui dérangent, qui ne vont pas dans le même sens de ce qu'elle a connu jusqu'à aujourd'hui et qui lui ont d'abord fait du mal. Pourtant elle explique que « *depuis plus rien n'a jamais été cloisonné, verrouillé, comme avant* » (KKT, 42) Les conseils, qu'elle apprend d'une autre femme, agissent sur elle comme un passage « magique » d'un monde à l'autre qui la conduit vers une libération. C'est par cette stratégie qu'elle s'adresse aux autres femmes dans son essai : en se plaçant du côté des signes propres à sa culture, son langage, ses souvenirs, ses rituels.

Dans le cas de Jodorowsky, comme dans le cas de Despentès, ce qui stimule est le changement d'angle de vue : c'est cette condition qui permet de souffler, de se libérer et de voir plus loin. Car, même si les signes utilisés semblent être traditionnels, ritualisés, codés, selon l'usage d'une pratique rituelle ancestrale pour Jodorowsky, ou encore selon celui de codes appartenant à une sous-culture pour Despentès, il n'empêche que leur vision, amenée dans le domaine public, par le biais du livre, du film, de la bande-dessinée ou de la performance permet de sortir d'un normatif trop intégré au quotidien.

C'est le principe même de l'art.

La liberté créative punk de Despentès, véhiculée à travers son écriture, son cinéma ou encore ses articles, offre une vision plus humaine du féminin, moins portée sur l'apparence, sur les canons de beauté, la douceur et tous les stéréotypes qui découlent du féminisme héritier de la bourgeoisie française. Pour Nina Power, Despentès joue sur l'archétype de la femme qui se déclare féministe à cause de son physique. Pour elle, l'approche punk est rafraîchissante car elle traite des questions de présentation et de marchandisation de soi-même. Elle remarque que le « *J'écris de chez les moches [...]* » de Despentès est une façon de mettre au même niveau le domaine de l'emploi et les revendications du désir. Despentès s'approprie la vieille tirade anti-féministe « *tu es féministe juste parce que tu es moche* », qui s'accorde parfaitement avec l'argument de l'agressivité souvent reproché aux féministes pour couper court à leur argumentation¹⁴⁷.

¹⁴⁷.« C'est sûrement l'un des arguments les plus entendus et les plus stéréotypés. Il est en partie lié aux normes de genre : les femmes ne sont pas censées s'exprimer de manière déterminée ni revendicative, ni hausser le ton. Une femme qui parle fort, c'est vulgaire (c'est le stéréotype insultant de la poissonnière); une femme qui s'emporte est forcément irrationnelle, d'ailleurs elle a sûrement ses règles, non ? »

L'apparence est au cœur de la société occidentale et Despentes le souligne, tout comme Nina Power. Ne pas vouloir aimer, ne pas vouloir travailler comme la société l'exige, ne pas vouloir plaire : « *Despentes représente une forme positive d'arrogance et d'agressivité, totalement aux antipodes de la vieille image britannique de la française raffinée. - Dieu merci !*¹⁴⁸ ». La stratégie de retour au pulsionnel, à l'adolescence, à l'alphabétisation est ce qui donne à Despentes un élan créatif et une démesure propre à l'expression du mouvement punk. La communauté *underground* punk et particulièrement les féministes américaines *Riot grrrl* des années 1990, défendent leur point de vue au travers de nombreux signes similaires. C'est par cette esthétique que les textes, chansons, dessins et autres modes d'expression sont véhiculés et encouragent à prendre la parole. Despentes utilise les arguments communautaires dont se servent les mouvements alternatifs pour permettre à chacun-e-s de s'investir au sein du groupe et atteindre ainsi une libération par l'action qui en découle. Elle noue le cercle de la communauté à l'essai politique, au roman, au film sur grand écran... Elle ne renverse finalement pas les codes : elle ne fait que mettre en lumière une autre vision du corps et de la solidarité féminine, ritualisée depuis les années 1970 au sein des contre-cultures.

Si la violence, la rage et le néant semblent être les moteurs de cette auteure, il n'empêche que les signes dont elle fait part peuvent être porteurs d'une libération positive pour de nombreuses lectrices. Mettre en œuvre sa propre aliénation par le chant, l'écriture ou le dessin contribue à la diffusion d'une énergie virulente et contagieuse qui autorise à recréer ses propres repères, quand ceux-là ne sont pas en accord avec les normes imposées et à proposer de nouvelles formes de pouvoir. L'œuvre d'art, profondément liée au désir par ses figures et ses symboles qui émanent de l'inconscient, peut être rattachée au rêve. Ainsi, la création que perpétuent ces flux d'énergies libérées par la rage et le partage semble pouvoir s'analyser, s'interpréter et transmettre une survivance de signes. Les créations performatives ou musicales de la contre-culture font ainsi écho à une tradition ancestrale qui évoque celle de l'univers du conte.

Lydia Lunch illustre parfaitement cette idée que l'énergie punk peut être une transmission, un partage de pouvoir au même titre que le conte peut venir enrichir sa

Article de A.C Husson, *Arguments anti-féministes (2) "Tu es trop agressive, cela nuit à ton message"*, sur le blog *Genre !*, mis en ligne le 26/08/2013, <http://cafaitgenre.org/>

¹⁴⁸.Nina Power, *Op. cit.*, p. 116.

connaissance du monde et celle de soi et de sa propre psyché. D'ailleurs Lydia Lunch est une « conteuse » : c'est ce que sous-entend Virginie Despentes dans la préface de *Paradoxia, journal d'une prédatrice* pour l'édition du Diable Vauvert. En effet, Lydia Lunch écrit comme elle parle. Son flux de mots semble avoir la même énergie à l'oral comme à l'écrit. Ses histoires, ses chansons, ses entretiens... Lydia Lunch s'exprime de façon puissante, par différents médias et joue de ses talents de conteuse pour écrire des autobiographies dont la véracité des faits importe peu : ce qui compte pour le lecteur est d'être emporté avec fracas dans un monde où contrôle de soi et pulsions sont dosés avec beaucoup de savoir-faire. Ce qui semble être au cœur de l'écriture de Lunch est son énergie :

*J'ai toujours eu moi-même beaucoup d'énergie. Plus je peux en canaliser venant des autres, plus je peux en restituer.*¹⁴⁹

Cette phrase souligne le lien qu'elle établit entre elle-même et le monde, entre le don et la partage de ce don. C'est par cette « énergie » que les choses peuvent être partagées. Si la passion se transmet au travers d'une certaine « immaturité », la thématique de l'adolescence, de la « débrouille » et du vagabondage n'étant jamais loin, c'est peut-être parce que ce qu'offrent les années de la jeunesse est tout simplement irremplaçable :

Ce que j'ai vécu à cette époque, à cet âge-là, était irremplaçable, autrement plus intense que d'aller m'enfermer à l'école apprendre la docilité, ou de rester chez moi à regarder des magazines. C'était les meilleures années de ma vie, les plus riches et tonitruantes, et toutes les saloperies qui sont venues avec, j'ai trouvé les ressources pour les vivre. (KKT, 44)

Ainsi, les auteures qui usent de leur expérience sensible réinventent de nouvelles visions par leur singularité mais surtout témoignent avec franchise. Ce qu'elles sous-entendent par ce partage, c'est qu'aucun être ne peut faire partie intégrante de la norme sans y laisser une partie de soi-même et inversement : personne ne peut renverser cette même norme sans utiliser ses codes, finalement lui donner de l'importance en la nommant.

¹⁴⁹Philippe Richard, entretien avec Lydia Lunch sur le site *Ouest France*, publié le 7 Octobre 2007, en ligne, URL : <http://alouestduson.blogs.ouest-france.fr/archive/2011/10/07/lydia-lunch-sonique-sexy-forte.html>

c. Le rite sacrificiel de soi

La norme se définit comme étant un « *état habituel, régulier, conforme à la majorité des cas*¹⁵⁰ ». Elle peut aussi être caractérisée comme un « *état régulier, le plus conforme à l'étalon posé comme naturel, et par rapport auquel tout ce qui dévie est considéré comme anormal* ». La norme d'une culture est un état social auquel les êtres doivent se soumettre ou du moins se référer. Elle passe par les croyances religieuses, les obligations politiques, professionnelles, les conduites, les règles juridiques, la sexualité ou encore les devoirs moraux... Elle permet une régulation des comportements, sous-entend une manière d'agir imposée. Elle est cet espace neutre qui mettrait tout le monde au même niveau afin de ne pas créer de trouble au sein des relations sociales. Seulement, cette fameuse norme se situe à la fois partout et ne semble être nulle part : elle est un concept qui sert de référence, de repère à une culture sans pour autant être une voie atteignable intégralement. Mais si la culture est un mythe, comme l'explique Roland Barthes, alors la norme est un mythe dans le mythe, un lieu incertain pour rassurer, conditionner et réguler les choix. Un fantasme qui ne peut être atteint qu'à condition de nier tout ce qui rend une personne exceptionnelle. Autrement dit, la norme est une illusion qui semble réduire la créativité pour mieux la faire rentrer dans un espace commun. Le conte du vilain petit canard raconte comment, afin d'être mieux accepté par son groupe, la mère du petit cygne lui demande de partir. Par honte et peur du rejet... La norme devient un lieu de perversion où la survie, l'ego et l'image de soi comptent plus que tout. Le passage de l'amour de la mère canne pour son petit (« *Oui, il est bien à moi, même si son aspect est très particulier. D'ailleurs, en fait, si on regarde sous le bon angle... il est presque beau.* », FQCL, 241) à son rejet total (« *Si seulement tu pouvais t'en aller !* », FQCL, 241) est révélateur d'une peur de l'altérité au sein de la communauté.

Par la psychomagie, Jodorowsky enseigne une pratique ancestrale, tout comme Pinkola Estés. En effet, en se servant de symboles forts, il donne des clés de compréhension du monde de la psyché : pour lui, l'absurde est la composante fondamentale de la vie. Vouloir comprendre son sens serait une aberration. L'inconscient ne semble comprendre que les images fortes, viscérales, parfois

¹⁵⁰.TLF.

incongrues ou incompatibles entre elles. Ces images et cet angle de vue correspondent à l'existence : incompréhensible et sans but. Pour Jodorowsky c'est en essayant de vouloir ranger, cacher et rationaliser que la puissance de la vie échappe. Ses films mettent en scène cette idée que la part intérieure de l'être est un espace vivant, s'organisant de la même façon que l'espace extérieur. Dans le film *Santa Sangre*, Jodorowsky raconte l'histoire d'un jeune homme prénommé Phénix, élevé dans un cirque par un père artiste de la scène, lanceur de couteaux et une mère trapéziste, religieuse, prise dans les croyances hérétiques de la secte « Santa Sangre ». Le couple que forment ses parents s'enlise dans une profonde destruction, entre jalousie et provocation, jusqu'à s'entretuer et laisser l'enfant seul, traumatisé par les scènes de violences qu'on lui a imposées dès son plus jeune âge et qui composent son univers libidinal : le père coupe les deux bras de la mère avant de se faire dévorer par une meute de chiens... L'histoire est celle de cet enfant devenu adulte, cherchant à lutter contre sa mère qui revient dans le but de se venger en se servant des bras de son fils, niant ainsi toute son existence et ses désirs. Le jeune adulte schizophrène est torturé par son monde psychique. Comme son nom l'indique, Phénix symbolise la renaissance, la vie après la mort. Thématique chère à l'auteur, cette « vie-mort-vie », comme l'aurait nommé Pinkola Estés, est à la fois un « dedans » et un « dehors », c'est-à-dire le monde psychique du héros mais aussi l'histoire farfelue du conte Jodorowskien. Le monde extérieur devient le monde de la psyché et les personnages que rencontre Phénix sont des forces qui définissent son monde intérieur. À travers la rencontre d'Alma, une fillette qu'il côtoie depuis son enfance dans le cirque, il connaît l'amour. Alma signifie « âme » en espagnol : on discerne à travers ce personnage sourd et muet, un symbole fort, l'image d'une partie importante de lui-même, difficile à retrouver.

Ces personnages sont, comme dans un conte, des altérités de lui-même. Pour Jodorowsky, la thématique du cocon familial comme premier lieu de contrainte de l'être, la castration de la mère ou encore l'amour, sont des nœuds qui constituent son œuvre. Pour lui, l'enfant est réduit par l'éducation qu'il reçoit. Le mimétisme est un des facteurs qui conditionne le choix du sujet et pervertit son quotidien. La quête de la vie serait de sortir de cet emprisonnement afin de se libérer du poids des traumatismes pour redevenir cet être puissant qu'est l'enfant. La création est le médium libérateur : son impact joue non seulement sur la mise en scène de sa propre vie (Jodorowsky étant

l'acteur principal du film, son fils l'incarnant enfant) mais aussi sur celle du spectateur qui partage sa création. La scène du rituel, qui symbolise le passage de l'enfance à l'âge adulte par la scarification, est particulièrement significative. Par cette violence, l'auteur semble avoir mis en scène l'impact du père sur le fils : devenir un « homme » en faisant couler le sang de l'enfant. Cette nouvelle vie, gravée sur sa peau par le symbole du phénix, constitue la négation de la création, donc la négation de l'être dans le film. Cependant, cette violence, Jodorowsky la sublime, la met en scène et propose un rituel de passage de l'enfance à l'âge adulte qui retrouve une profondeur primitive oubliée. En effet, le phénix est un « [o]iseau fabuleux, doué d'une extraordinaire longévité, qui avait le pouvoir de renaître de ses cendres après s'être consumé sur un bûcher, [il est un] symbole de résurgence cyclique, de résurrection [...] »¹⁵¹ En faisant de son fils un ressuscité de sa propre enfance, Jodorowsky renoue avec la pratique ancestrale tout en questionnant les enjeux sociaux liés à l'éducation. Cet acte cherche à questionner la relation père/fils de façon brutale. L'enfant atteint par la souffrance un état qui transgresse son monde infantile. Comme le viol, la scarification forcée du père sur son fils témoigne du pouvoir de l'adulte sur l'enfant et arrache à ce dernier sa singularité. Le père dit « *Tu es un homme, un homme comme moi* » en montrant son propre torse mutilé. Après cette performance, il retrouve Alma, la jeune fille muette. Celle-ci pose ses mains sur son torse et mime un oiseau qui s'envole vers le ciel. Par ce geste, Alma met en signes la perte spirituelle que vient de subir Phénix.

Par son cinéma Jodorowsky invite à repenser les rapports entre oppression et créativité, en utilisant les codes qui structurent la société comme base de réécriture de l'histoire. En remettant en scène sa propre vie et en la sublimant, il renoue avec une partie de lui-même et en propose au spectateur une vision « acceptable » par la conscience, car fictive et esthétiquement puissante.

La pratique du rituel est créative et c'est peut-être pourquoi il génère une combinaison infinie de possibles car son savoir-faire demeure universel, c'est une ouverture que l'on pourrait mettre en relation avec l'esprit « *do it yourself* » du mouvement punk. D'ailleurs il semblerait que les artistes punk ont pratiqué de nombreux rituels, non pas pour guérir directement, mais pour s'autonomiser, réapprendre à vivre ensemble à travers de nouveaux codes réinventés. Cette stratégie

¹⁵¹.TLF.

visé à se détacher de sa propre éducation et de l'autorité. De cette façon, en s'émancipant de ce qui constitue le pouvoir dans la cellule familiale, c'est-à-dire « les parents », le punk coupe symboliquement l'arbre généalogique et construit sa propre tribu, afin de sortir du mimétisme sociétal qui invite à reproduire la même chose sur sa propre descendance. En effet, « [l]a pire déficience de notre éducation, c'est de faire de nous des intellectuels et des techniciens qui ne savent pas vivre car on ne le leur a pas appris¹⁵² », déclare Erwan Marcil. Ainsi dans l'ouvrage *Conte cruel de la jeunesse*, l'auteur retrace l'histoire du groupe français mythique les *Bérurier noir*, en y apportant divers témoignages, photographies et souvenirs. Virginie Despentes participe à ce livre. Pour elle, ce groupe lui a appris de nombreuses choses sur la solidarité, la fête et l'indépendance. Elle parle d'un savoir acquis par « les anciens » de sa tribu qui lui auraient « élargi l'esprit » et l'oppose fermement à l'héritage éducatif des « parents », c'est-à-dire à l'éducation normative. Par cette rupture entre le monde familial lié par le sang et celui des punks, lié par le choix, l'adoption, Despentes brise le symbole patriarcal, la loi du père, instauré par le nom de famille. D'ailleurs « Virginie Despentes » est un nom qu'elle a choisi¹⁵³.

Despentes compare les acteurs du punk à des enfants et les confronte au système des « grands » auxquels elle ne veut surtout pas ressembler :

*Ce que les anciens passent aux plus jeunes, comment leur élargir l'esprit, leur montrer que la carte est immense, qu'il y a un tas d'endroits qu'ils ne connaissent pas, et où ils ont des trucs à faire.*¹⁵⁴

La « carte » dont parle Despentes est à la fois le champ des possibles que la vie et les rencontres stimulent, tout autant que la carte mentale des désirs que nourrit le monde alternatif. Il semblerait que l'espace mental de la psyché et le monde environnant soit deux espaces, à la fois distincts et indissociables car complémentaires. Jodorowsky utilise des « recettes » codées qui font appel à des symboles qui, dans la réalité, conditionnent les tabous ou les rites religieux. En usant de ces outils, il se sert des mêmes armes que la culture. En détournant celle-ci, il réussit à guérir les traumatismes. Le rituel comme moyen de retour à une essence primitive, comme retour aux sources

¹⁵². Erwan Marcil, *Bérurier noir, Conte cruel de la jeunesse*, Rosières en Hay, Camion Blanc, 1997, p. 13.

¹⁵³ *Il en a été de même pour mon nom : je suis passé de Anne-Julie Ausina à A.J Dirtystein, dans le but de briser mon nom paternel, associé à un carcan religieux et éducatif. « A.J » étant les initiales de mon prénom et rappelant le verbe « agir », profondément lié à l'acte performatif.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 39.

des croyances humaines et rééducation de soi « divinise » son espace de vie et son être, et fait du monde un lieu bien à soi.

De la même façon que les punks retournent les arguments de leur adversaire dans une affirmation identitaire et autonome, le rituel, tel que Jodorowsky le propose, est un moyen de répondre à la violence du réel par la création. Cette vision enfantine comme moyen de « raconter » quelque chose et de s'en persuader illustre ce que l'art dit « outsider » a toujours été : un monde à part, en dehors de l'art du grand marché, à l'image des créations des malades mentaux, des enfants ou encore des artistes « maudits ». Répétitions, traits grossiers ou au contraire très précis, ruptures dans la narration, couleurs criardes, accumulations... Les œuvres dites « outsider » sont des témoignages de personnes qui ne sont pas considérées comme « adultes » à part entière, c'est-à-dire civilisées, instruites et responsables. Elles représentent « l'autre côté du miroir », le monde de l'inconscient dans son état brut, c'est pourquoi elles ne rassurent pas et, par conséquent, s'éloignent des courants majeurs. Jean Dubuffet fut le premier à rendre hommage à cet art en collectionnant dans un premier temps les dessins d'enfants, puis ceux des malades mentaux. En érigeant ces créations dans une catégorie nommée « art brut », Dubuffet a entrepris une quête complètement éloignée des préoccupations culturelles.

La brutalité étant une composante de la folie car elle brise le schéma trop lisse de la nuance et offre une brièveté exprimée avec passion et force, ce lien, entre art et folie avait déjà été interrogé par les romantiques du XIX^e siècle. Mais ce sont les artistes du début du XX^e siècle qui, intéressés par la distorsion de l'espace, l'expressionnisme et la découverte des créations tribales, ont cherché à mettre en valeur des œuvres n'appartenant pas au champ de l'art *mainstream*. Pour Colin Rhodes, tous les individus disposent d'une faculté de création mais celle-ci s'amenuise au fur et à mesure qu'ils deviennent adultes. Le travail tue la création, donc l'enfant, à moins que cet adulte soit classé dans la catégorie « artiste professionnel », et encore... Or, l'art « outsider » est cette déviance artistique qui offre au public (ou non d'ailleurs) une vision qui sort du cloisonnement institutionnel. Il regroupe un champ plus large que l'art brut car il dépasse de façon géographique et historique les productions rattachées à cette appellation. C'est pourquoi les punks, prônant la folie, la décrépitude et la rébellion,

participent à une enfance retrouvée, un art outsider affirmé. Ce qui fait déclarer à Desportes à propos des chansons des *Bérurier noir* :

*Acheté le maxi, encore une pochette crabouillée, comme d'avoir pris un crayon dans son poing et rageusement griffonné, les bûcherons marchaient dans la forêt, NADA, des nuits entières, il y avait de la peur d'enfant effrayé dans tout ça, de la colère saine, au sens : qui porte vers quelque chose, un désir de détruire pour faire des trous dans ce qui étouffe, une rage de trouver de l'air quelque part.*¹⁵⁵

Cette mise en scène de la terreur et de la violence n'est autre que le revers de la réalité, s'exprimant avec brutalité. Si la norme se voit user de la violence pour « apprendre » à la jeunesse à vivre, alors cette même violence sera réutilisée pour « construire » un nouveau langage. Sorte de réutilisation de l'énergie, dans le but de sublimer mais surtout de résister à une violence qui semble « naturalisée » au sein de la société, et ainsi donner le choix de passer dans une dimension choisie plutôt que subie.

Cette utilisation des énergies comme source de pouvoir est aussi le principe même de la performance sadomasochiste. Gilles Deleuze, à la lumière des œuvres de Sacher-Masoch présente, dans son ouvrage *Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel*, l'auteur de *La Vénus à la fourrure* comme étant un grand éducateur dont l'œuvre est injustement tombée dans l'oubli, au moment-même où le nom de Masoch est entré dans le vocabulaire des pathologies. Il y a chez la personne masochiste une profonde présence dans la performance qui conduit celle qui la domine à n'être que l'acteur d'une mise en scène qui ne lui appartient pas. Deleuze présente Masoch comme étant un bourreau pour lui-même, quelqu'un qui sait où il va, et ce qu'il veut, et parvient toujours à ses fins. Deleuze met en relation le lien du père et du masochiste : en fait, Masoch décrit toujours une scène de chasse dans ses romans, où la femme chasse l'ours ou le loup, et lui prend sa fourrure. Cette victoire de la femme sur l'animal est le symbole même du féminin et de sa présence exclusive. Le masochisme représente la victoire sur l'homme et la scène de chasse est une image de femme qui exclue le rôle du père dans la relation. Il semblerait que cette vision du masochiste, comme corps à part entière, « victoire » sur l'autre et « éducateur » comme le nomme Deleuze, est une vision de pouvoir. Celui qu'exerce le masochiste sur les sujets qui l'entoure est révélateur d'une puissante psyché. Il n'y a qu'à voir le travail de Bob Flanagan. En devenant l'esclave de

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

Sheree Rose, il cherche à faire partie d'elle, à sortir de son corps malade et à contrôler sa propre vie à travers les actions de sa femme : « *Je veux [...] être une partie de quelqu'un d'autre.*¹⁵⁶ » Autrement dit, il se sert de sa maîtresse comme d'une prothèse, là où son public le pense contraint et asservi par sa Maîtresse. C'est pourtant bien lui qui choisit de se faire « objetiser », c'est une grande liberté que de pouvoir « oublier » son corps malade de la sorte. Bob Flanagan est le maître de sa vie. En effet, l'esclave peut dominer puisqu'il n'a pas de corps, nous dit Butler. Le maître, par sa négation du corps de l'esclave se voit être instrumentalisé par ce dernier. Dans son ouvrage *La Vie psychique du pouvoir*, Butler analyse la dialectique entre maître et esclave à partir du corps psychique. Pour elle - et à la différence de Platon - l'âme est prison pour le corps. Elle met en relation le sexe et le genre en définissant ce dernier comme un esclave du premier. Pour elle « *l'identité naît du rapport conflictuel et structurant entre les deux*¹⁵⁷ ». Aussi propose-t-elle de définir le pouvoir en fonction des oppositions qui constituent le sujet. Le pouvoir auquel l'individu s'oppose est également la composante de son intériorité. C'est ce qu'il abrite et conserve au fond même de sa subjectivité qui le construit comme tel. Sous cet angle, le pouvoir qui est à la base oppresseur devient créateur.

La création utilise l'oppression comme base créatrice et sublime ce qui dans le réel contraint la liberté. C'est tout l'enseignement de Jodorowsky que d'inciter à accepter son inconscient et les traumatismes qui s'y enfouissent. Performer est une libération car la pulsion se dénoue (en partie) dans la réalisation de l'acte. Les gestes et paroles agissent comme un symptôme et le partage de cette violence le sublime en un sentiment bienfaiteur. Pour lui « *la haine est un amour qui n'a pas été partagé*¹⁵⁸ ».

À travers la ritualisation des actes, la mise en scène de ses propres ressentis, traumas ou non, la circulation d'énergie entre conscience et inconscient, l'artiste qui performe expose son intimité à la vue de tous. Seulement, en proposant des questionnements vécus et expérimentés il expose, exhibe ce qui le compose en tant qu'être. Il dévoile ses rêves, ses croyances, ses désirs. Il fait voyager à travers ses peurs, ses traumatismes, ses cauchemars. Il ne se contente pas de dire ce qu'il pense ou de se

¹⁵⁶ « Bob Flanagan, « Supermasochist », RE/Search, (« People series : Volume 1 »), San Francisco, 1993, cite par Philippe Liotard dans la revue *Quasimodo* n° 5 (« Art à contre-corps »), printemps 1998, Montpellier, p. 131-157, Texte disponible sur <http://www.revue-quasimodo.org>

¹⁵⁷ Judith Butler, *Op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁸ Alejandro Jodorowsky, *Op. cit.*, p. 17.

soigner comme s'il faisait un acte psychomagique personnel. Il donne à voir le fond de l'être et, en ce sens, se rapproche de l'universalité. C'est dans l'infiniment petit, dans l'intime, dans les secrets les mieux gardés que se trouvent les plus grandes questions humaines. Ce serait au creux de l'être que la grandeur du monde surgit, lieu de tous les possibles. Dans l'inconscient humain se nouent les plus belles comme les plus atroces manifestations psychiques. Présent chez tous les êtres humains, cet inconscient se compose de plusieurs couches, dissociant l'individuel de l'archaïque. Pour Jung, ce dernier n'est pas la propriété d'un seul être, mais « *ses traits sont ceux de l'espèce et se retrouvent, sinon identiques, du moins étonnement analogues, chez tous les représentants de la race humaine*¹⁵⁹ ». Le caractère primitif que peut convoquer certaines représentation performatives est dû essentiellement à l'aspect ritualisé de certains actes, qui lient passé, présent et avenir dans un seul et même moment donné mais aussi et surtout rapprochent les individus entre eux, à travers la communion instaurée, le message partagé et, enfin, ce que laisse, pour l'artiste comme pour le spectateur, un tel événement... Ce don ne peut se faire sans le sacrifice de l'auteur car, en perdant une partie de lui dans sa création, il condamne une facette de lui-même pour révéler sa primitivité ancestrale et confirme ce que Jung formulait de cette manière : « *Le secret de la création et de l'action de l'art consiste à plonger à nouveau dans l'état originel de l'âme ; car, dès lors, sur ce plan, ce n'est plus l'individu mais le groupe tout entier qui vibre aux sollicitations du vécu, il ne s'agit plus des heurts et des malheurs d'un seul être, mais bien de la vie de tout un peuple*.¹⁶⁰ » En communiquant cette force, il met en lumière l'humanité et ses éternelles questionnements concernant l'origine du monde : il fait de l'artiste un philosophe spirituel, chaman qui relie les époques et les gens.

3. La sacralité de la chair et sa dévoration

Le modèle occidental a toujours cherché à nier l'évidence mortifère du corps humain. Dans *L'Homme et la Mort*, Edgar Morin soulève que « [n]ulle société, y compris la nôtre n'a encore connu la victoire absolue, soit de l'immortalité, soit de la

¹⁵⁹. Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Georg Editeur 1953, Paris, 1993, coll. « le Livre de Poche », p.13.

¹⁶⁰. Carl Gustav Jung, *L'Âme et la vie*, Paris, éd. Buchet/ Chastel, coll. « le Livre de Poche », p. 224.

*conscience démythifiée de la mort, soit de l'honneur de la mort, soit de la victoire sur l'honneur de la mort*¹⁶¹ ». Afin de s'approprier cette part d'inconnu, la plus mystérieuse et la plus troublante de l'être, la société a propagé cette quête d'immortalité en favorisant le modèle de l'homme blanc occidental comme modèle de puissance économique, physique et intellectuel. Celui-ci doit être performant, compétitif, travailleur et dominant. Il est l'image qui a longtemps construit les mentalités : celle du père dans la cellule familiale. Sa place dans le monde se résume à une visée de contrôle et de domination. Néanmoins, ce modèle n'est toujours pas immortel - et heureusement - et sa limite bute sur l'âge. La vieillesse est le passage qui le conduit doucement vers la mort. Voilà pourquoi elle ne peut être valorisée. Elle est la plupart du temps masquée, dissimulée et rejetée. De la même façon pour les femmes : celles-ci sont vivement encouragées à rester jeunes et belles, et surtout à plaire aux hommes. Quand elles vieillissent, elles n'endossent plus cette féminité « rassurante » propagée par les médias et par la mode. Pourtant, c'est cette voie qu'empruntent les individus. Chirurgie plastique, contrôle absolu de son image, de sa présence, de ses capacités... Ces attraits deviennent dangereux quand ils ne sont que l'objet d'une reconnaissance. La représentation de soi-même peut s'avérer nécessaire pour sortir d'un état ou d'une vie d'aliénation et de contrainte, et pour se surpasser. Quand la modification de la perception de son corps est engendrée par la seule volonté d'exister aux yeux des autres et de ne vivre qu'à travers son corps-pour-autrui, il est souhaitable d'examiner avec circonspection ces pratiques. Lorsque cette même modification est revendiquée comme étant un état d'être au monde, une création, un choix de vie, la démarche artistique et la transmission s'imposent en premier lieu, dénaturant tous discours défiant la mort. La pulsion de vie prend le dessus, reléguant le trépas et l'anéantissement dans le processus de l'existence à leur place.

a. Matières organiques et partage : les liquides et la chair comme symbole du visible

Toutes les cultures ont un point commun : celui d'avoir construit leur société autour du corps humain et de ses limites physiques et psychiques. La honte, première

¹⁶¹ Edgar Morin, *L'Homme et la Mort*, Paris, Seuil, 1970, p. 46.

émotion liée au corps dans la Bible, est cristallisée à partir de la sexualité et génère tabous et complexité. En effet, les interdictions du *Lévitique* sont un exemple - parmi de nombreux autres - des débordements que l'humain se doit de contenir. Ce qui semble procéder du corps et de son intériorité physique (liquides, excréments, organes...) mais également ce qui en jaillit de son psychisme (pulsions, désirs, fantasmes...) ont à être contenus et retenus. Ces interdictions caractérisent la loi « divine » et maintiennent l'homme, conditionnent et limitent ses ardeurs. C'est parce qu'il est « chair » qu'il doit faire grand cas de ses moindres faits et gestes, afin de ne pas sombrer dans l'abjection, tout au moins pas plus qu'il ne l'est dès sa naissance, du fait de sa condition d'être humain, la souillure provenant de l'interdit et de la profanation d'un sacré défini par cette loi religieuse fondatrice. Dans l'essai intitulé *De la souillure* écrit par l'anthropologue anglaise Mary Douglas, Julia Kristeva relève que c'est par une logique d'exclusion, d'interdit et de mise à distance de soi que l'on perçoit la souillure comme base d'existence de l'abject. La séparation nette entre culture et nature constitue chaque groupe social voire chaque individu :

*La souillure est ce qui choit du « système symbolique ». Elle est ce qui échappe à cette rationalité sociale, à cet ordre logique sur lequel repose un ensemble social, lequel se différencie alors d'une agglomération provisoire pour constituer en somme un système de classification ou une structure.*¹⁶²

Les matières utilisées par certains artistes, comme Paul McCarthy ou comme les Actionnistes Viennois, agissent ainsi pour le corps car elles couvrent l'épiderme d'une matière qui « redouble » ce que ce même corps est censé abriter. Pour le spectateur, cette équivalence visuelle conduit à une abjection. Cette vision n'est obscène que parce que les matières débordent et dégoulinent de leur « contexte » premier, l'intériorité de l'être. Elles sont la marge, le bord, la limite dépassée. Cependant, ce sentiment varie d'un individu à l'autre et ne se rationalise pas : il s'éprouve. Suivant la situation culturelle, la sensibilité, l'émotivité du moment... De nombreux critères déterminent ce ressenti. Kristeva souligne que « [l]a puissance de la pollution n'est donc pas immanente à celle-ci, mais elle est proportionnelle à la puissance de l'interdit qui la pose.¹⁶³ » Despenes utilise cet interdit avec délectation quand elle expose des vulves

¹⁶² Julia Kristeva, *Op. cit.*, p. 80.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 84.

sanguinolentes (*Baise-moi*) ou quand elle désacralise le corps maternel (*Mordre au travers*, « *À terme* »). Elle renverse ces non-dits et cette morale implicite en une exhibition d'actions, réponses aux violences subies quotidiennement mais non forcément « visibles ». Le sang, les coups et les hurlements deviennent la traduction explicite du quotidien dégradant que génèrent les classes sociales et les inégalités sexistes. Réponse frontale esthétisée par des métaphores organiques, jouissives et profondément cathartiques, l'obscène est chez Despentes, un jeu de retournement des pouvoirs qui s'oppose au contrôle exercé sur les individus. En ce sens, l'obscène devient un moteur et un choix plastique d'identification ; il s'accorde parfaitement avec sa définition étymologique première et l'acception qu'en a Pinkola Estés. La sorcière n'est jamais loin et peut revenir « devant » la « scène » (*ob* signifiant « devant » en latin). Ainsi l'obscène s'éprouve et s'incarne dans les débordements du corps. Il renvoie aux interdits attribués à celui-ci : c'est pourquoi il conduit tacitement à la notion d'abject car il est indissociable de l'idée d'une transgression. Aussi, certains artistes ne se privent-ils pas de faire *surgir* au milieu du monde social l'objet psychique du désir commun, c'est-à-dire le trouble qui se noue dans et autour du nu. Il y a, dans les descriptions de Despentes et Pinkola Estés, une volonté de sortir du « corps social » pour entrer dans la réalité organique. Cette nudité qui « ouvre notre monde », même si elle ne joue pas des codes d'une beauté normée, semble appartenir à un registre plus touchant par son dépouillement total d'apparats et d'artifices. Le féminin est alors subverti pour ne lui donner qu'une seule valeur : celle d'un corps humain.

C'est aussi ce qu'obtient l'œuvre de Pinar Yolacan en exposant littéralement ce que personne n'est censé voir. Celle-ci exhibe de vieilles femmes et les pare de viscères d'animaux. Elle propose une féminité loin des idéalizations normatives contemporaines. Représentées dans un cadre lumineux, dans des tons de rose poudrée, de blanc cassé et sur fond clair, ces femmes semblent être « armées » de leurs parures. Ces portraits de vieilles anglaises soulèvent de nombreuses questions d'ordre esthétique et anthropologique, et contrastent avec la classe sociale dont elles sont issues. Le recouvrement texturé, matiériste et sophistiqué interroge le spectateur quant à sa propre intériorité. Ce chassé-croisé entre l'envers de la peau et son ornementation informe les sens en bouleversant les notions de pudeur et de protection du corps. La chair disposée sur la peau exalte une féminité ouverte, une féminité bien réelle.

C'est par cette vérité « crue » que l'artiste atteint une esthétique puissante et unique. Pinar Yolacan redonne à ces femmes leur nature de carnassières profondément sauvages et guerrières, tout en unissant leurs sourires réservés et leurs expressions timides à cette brutalité humaine. Entre des conventions anglaises (drapés victoriens, visages pâles, exsangues, expression rigide) et une frontalité organique, intérieure, abjecte et dérangeante, ces femmes portent sur elles la profondeur de l'homme : son animalité. La force des œuvres de Pinar Yolacan s'origine dans l'exposition des symboles qui caractérisent un artiste, c'est-à-dire ses « tripes ».

La chair est chez Merleau-Ponty au centre de sa réflexion sur le visible. D'ailleurs, n'emploie-t-il pas ce terme de « chair » comme l'autre nom servant à exprimer la « visibilité », entendant rassembler en lui passivité et activité : « *C'est justement cette « chair du sensible », à laquelle nous appartenons et dans laquelle, réciproquement, nous nous appartenons, qui rend communicable et participable chacune de nos expériences.*¹⁶⁴ » Ce qui le conduit à postuler un même statut entre le corps et le monde, comme si « sentant » et « sensible » étaient réversibles. Et chez Didi-Huberman, l'image du corps se prolonge dans le fantasme de l'ouverture de la peau : « *Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture.*¹⁶⁵ » Cette vision de soi s'articule entre une extériorité lisse et visible (les poils, les pores et la peau) et son revers caché (abritant la graisse, le sang et les muscles). Ce sont ces deux réalités distinctes qui constituent l'unité de l'être et sa sensibilité. Cette conception ne va pas sans la découpe mentale de sa propre intériorité, sans une déformation hypocondriaque, sans une exploration de soi-même par autopsie et coupures, que Lacan définit comme « *kaléidoscopique* » en associant le « *stade du miroir* » et la notion d'agressivité chez Freud.

L'œuvre de Mona Hatoum « Corps Étranger », réalisée en 1994, propose un corps qui n'a pas de limite entre son intériorité et son extériorité. À la manière d'un ruban de Moebius, sa capacité à être un « dedans » et un « dehors » interroge le corps humain sur ses zones de partage avec le monde environnant et son intimité. L'enveloppe corporelle n'a plus de secret et son intériorité devient un lieu visible, un espace identique à son envers. Par ce dispositif, Hatoum redéfinit son propre espace intime et n'oppose entre

¹⁶⁴.Mauro Carbone, *La Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2011, coll. « Matière étrangère », p. 23.

¹⁶⁵.Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Op. cit, p. 99.

elle et le spectateur qu'une seule distance : celle de l'image vidéo. Le dispositif technique est ce qui rapproche et ce qui distancie. Cependant, en choisissant de diffuser sa vidéo d'endoscopie dans une cabine qui isole le regardeur, elle le renvoie à sa propre image comme à une intimité féminine extrême. Sorte de « peep show radical », cette œuvre permet de faire le parallèle entre une chair de femme et une chair humaine, et renvoie la féminité à une invention culturelle.

Les scènes d'Accords Perdus questionnent la part sauvage de l'être : celle qui désire et celle qui aime. Elles sont des séries d'actions symboliques et rituelles qui délimitent un espace, celui de la scène comme s'il était l'espace de la psyché. La force qui anime la jeune mariée est, avant tout, une énergie qu'elle puise dans son vécu, à travers ses cicatrices et ses traumatismes. Elle ne nie pas son passé mais s'en sert pour élaborer un plan de sortie et pour fuir son enveloppe sociale. C'est un combat « à corps perdu », comme l'indique le jeu de mots du titre de la performance car elle y plonge entièrement.



A.J. Dirtystein, *Accords Perdus*, Toulouse, Galerie G8, 2011.

C'est aussi une brèche dans les liens sociaux qu'elle tisse. La scène finale par exemple est une séquence de quinze minutes où l'on peut voir la jeune mariée nue, à côté d'un cercueil, arrachant une seconde peau faite de latex. Cette action, nommée « Fleur de viol », est l'extrême finalité de sa quête : la mise à mort par la mise à nu. Les fleurs qu'elle fabrique avec sa peau (des « fleurs de peau » qui sont le symbole de la mort de son auto-flagellation) sont déposées sur une croix mortuaire composée de roses. L'épouse meurt mais l'être naît. Celle-ci n'a plus de contrainte physique : ni masque social (symbolisé par la peau de latex), ni vêtement (la robe), ni mari (symbole du patriarcat). Elle se retrouve libérée de toute forme de soumission. Toute la performance plonge le spectateur dans une atmosphère lourde car pleine de symboles à double-sens. De la baignoire du début de la performance où la mariée se « lave » avec du sang animal, au « strip-tease épidermique » final où elle déchire tous les appareils féminins, la jeune femme incarne la violence de l'abjection par sa maîtrise « jusqu'au-boutiste » de la transgression des codes. Les odeurs se mélangent et s'étalent sur les parties du corps comme des « masques de beauté ». Elles viennent sublimer le grain de peau en attrapant la lumière et en faisant glisser certains gestes avec plus de grâce ou au contraire de vulgarité. Sang frais, œufs, miel... Ce dernier est partagé sur des tartines avec le public qui mange le pain imbibé de cette mixture qui représente les épreuves que le corps a subies. Entre le sucré du miel, l'âcre du blanc d'œuf, le beurré du jaune et l'arrière goût viandard du sang, ce mélange provoque nausée automatique rien qu'à la vue des couleurs qu'il endosse : un rouge marronâtre et un jaune gras, symboles d'ouverture des chairs. Plus la masse de nourriture couvre le corps, plus l'interdit qui était posé sur l'action de s'en vêtir donne à cette même matière une puissance, car elle l'éloigne de la religion, de l'éducation et la rapproche d'une nature primitive typiquement humaine, proche d'une régression infantine, d'un rituel païen ou d'une recherche de plaisir fétichiste. Les vertus nutritives et sacrées que représentent ces liquides redonnent au corps une dimension sculpturale et brisent les tabous liés à la sexualité. L'accord entre la sexualité et l'érotisme des scènes que présentent Accords Perdus est loin d'être « perdu » : au contraire, il retrouve ce que le christianisme a toujours tenté de lui prendre.

De nombreuses pratiques sexuelles se caractérisent par des fétichismes de matières. Dans la catégorie des liquides, les Américains parlent de *Wet and Messy Fun* : un jeu sexuel qui consiste à se recouvrir de nourriture, de peinture, de boue ou autres matières gluantes, liquides, collantes ou pâteuses. Cette « perversion », non conforme à la sexualité définie par la norme hétérosexuelle judéo-chrétienne, renvoie au monde de l'enfance où cette même morale dresse les individus à rester « propres ». Les Anglais parlent eux de *splosh* (qui signifie « éclabousser ») et ont donné ce nom à un magazine érotique et à un site internet¹⁶⁶. Leur pratique diffère légèrement de l'américaine car celle-ci consiste à faire couler la matière sur la personne qui le désire et c'est avant tout cet acte d'écoulement qui est stimulé par l'excitation de l'interdit.

Cette abolition des codes normatifs, le temps du jeu sexuel, est chargée d'une forte symbolique mortuaire. En effet, pour atteindre une véritable nudité, les sujets doivent se recouvrir, de ce fait ils ornent le corps, le parent et l'habillent. C'est par le voilage que le corps est dévoilé. Bataille parle de l'orgasme comme d'un état paradoxal, réunissant un sentiment d'abandon de soi et une plénitude totale. La « *petite mort* » qu'il décrit devient double contradiction : « *La volupté est si proche de la dilapidation ruineuse, que nous appelons « petite mort » le moment de son paradoxe.*¹⁶⁷ » Le sujet de la vie a comme disparu : il n'y a plus manque ni désir après « *la petite mort* », mais une suspension de tous les sens s'apparentant à la mort. Certains médecins associent l'orgasme et la mort pour caractériser la fusion totale entre le toxicomane et sa drogue, l'état d'exaltation procuré par la consommation de drogue encourageant la fusion entre l'homme et le chimique. Le comble de ce désir réside dans la prise du produit, s'apparentant du point de vue de la psychanalyse à la phase orale du développement psycho-affectif de l'enfant tétant le sein de sa mère, celui-ci étant en total fusion avec elle-même, et ne s'en distinguant pas encore. La volupté provient de cette jouissance : elle provoque l'effondrement du moi en procurant un plaisir immense parce que si, selon l'étymologie grecque, l'orgasme signifie le « bouillonnement d'ardeur », elle trouve son ressort, comme chez Sade, dans un Éros déployé dans la démesure et l'absolu.

La pratique du fétichisme des matières gluantes cultive un paradoxe similaire, associant la nudité de l'individu à une disparition de son être. Dans les deux cas, le sujet est totalement livré psychiquement et physiquement. Par sa nudité il « met à nu » ses

¹⁶⁶. <http://sploshagirl.com/sploshme/>

¹⁶⁷. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, coll. « Arguments », p. 189.

fantasmes tout autant que son physique et, par l'ornementation des matières, il n'en révèle que mieux son corps. Cependant, par la disparition de son être derrière les couleurs et les textures, il se soumet à ce qui l'exalte. La position de l'individu « sali » est masochiste : le choix de vouloir être « en-dessous » de la matière est révélatrice d'une inclinaison à se laisser aller à l'expérience, et d'une tendance à une exploration des restes de l'enfance, alliée à un désir de retrouver une fusion avec la mère nourricière.

La féministe américaine Karen Finley produit un travail subversif contre la censure et dénonce la morale américaine, toujours plus oppressante envers les artistes abordant les questions relatives aux identités sexuelles et aux discriminations sociales.

Aux États-Unis, comme dans beaucoup de pays Européens, il y a un fort rejet de ce qui touche au corps et à ses sécrétions, au désir et à la sexualité en général : en 1989, les artistes ont été obligés de signer un amendement « anti-obscénité » s'ils voulaient pouvoir s'exprimer et surtout recevoir des subventions. Cet engagement était accompagné de la promesse de ne pas user « *de sadomasochisme, d'homo-érotisme et d'exploitation sexuelle des mineurs*¹⁶⁸ ». C'est à ce moment que Finley, performeuse et féministe, propose une vision inversée de ce que les conservateurs d'extrême-droite appelle « obscénité » : elle s'expose nue, recouverte de nourriture en récitant des textes sur le viol, l'inceste, le suicide, la violence conjugale, l'alcoolisme. Elle juge que si ses censeurs y ont vu quelque chose d'érotique, c'est parce qu'ils ont érotisé eux-mêmes ses performances, alors qu'il n'y avait pas lieu de les regarder de la sorte.

Le contraste entre le recouvrement du corps nu par la matière alimentaire est un symbole qui renvoie au stade anal de l'enfant. Propulsé en arrière, l'adulte qui reproduit cet épisode convoque avec lui implicitement toute la construction culturelle libidinale et rejoue les fantasmes que l'enfant cristallise à travers la découverte de son corps et de ses possibilités d'incorporations. Mais le véritable plaisir réside peut-être dans la souillure du corps. Pouvoir se salir, se recouvrir et s'oublier dans la matière, procure une sensation proche d'un état sauvage sans retenue. Pouvoir casser l'autorité, briser les règles, la Loi et retourner en enfance ou redevenir cet animal, sans règles de propretés et marque de « civilisation » spécifique à la culture occidentale, conduit à une jouissance.

¹⁶⁸ *Les Grands Scandales de l'histoire de l'art, cinq siècles de ruptures, de censures et de chefs-d'œuvre*, Paris, Beaux-Arts Éditions, 2008, p. 214.

Cet orgasme destructeur est ce qui encourage les artistes à créer sans cesse de nouvelles failles, de nouveaux « ailleurs », pour redéfinir l'écart entre la beauté et la souillure. Continuellement entrelacées, ces deux notions ne tiennent qu'à une limite fine et réversible : celle de l'épiderme. En « retournant sa peau » l'artiste ne trompe pas, comme pourrait l'affirmer la tradition esthétique, mais au contraire se révèle dans un discours qui jongle entre égocentrisme et universalité, humanité et monstruosité.

Les vidéos du site japonais *Genki-Genki*, datant de 2004, illustrent le paroxysme de l'abject analysé par Kristeva. Films pornographiques, les films de Daikichi Amano mettent en scène des femmes dans des situations de contraintes extrêmes avec des animaux, pour la plupart du temps aquatiques, tels que des batraciens, amphibiens, mollusques, reptiles ou poissons... Amano se déclare comme le successeur d'Hokusai qui déjà réalisait des estampes érotiques où les femmes se faisaient « dévorer » sexuellement par des céphalopodes. L'univers fantasmatique oriental déroute celui des Occidentaux et pour cause : agresser ou violenter pendant l'acte sexuel ne relève en rien de la déviance. Les hommes de *Genki-Genki* sont souvent plusieurs sur une femme et la pénètrent avec des animaux.

Poulpes, vers de terre, crapauds ou serpents ornent ces corps de femmes à la peau laiteuse et le visage grimaçant, et interrogent sur la puissance de Thanatos dans l'expérience érotique. De la pollution de l'être rampant, signifiant et signifié du cadavre, de la mort et de la putréfaction, de l'illustration de Gorgone, serpents grouillants autour d'une expression torturée ou encore de la pénétration de la pieuvre, symbole d'un être se laissant mourir après avoir donné la vie...

À la lisière entre perte et délectation, dégoût et fascination ces images invitent à mettre en forme ce que Kristeva met en mots : on ne sait déterminer clairement la notion d'abjection parce qu'elle implique trop de soi et de non-soi dans les faits. Les images de *Genki-Genki* diffusent ce sentiment et viennent brouiller la lisière entre le moral et l'immoral, le dedans et le dehors, le plaisir et la souffrance, la vie et la mort. Elles sont des mises en scène de cet état de « trop » qui inflige la violence de l'abject. Dans la culture japonaise, les créatures venant de la mer sont considérées comme des menaces de l'extérieur et ont façonné l'univers mythologique et fantasmagorique de cet archipel. Aussi, les images de *Genki-Genki* en suscitent-elles pour celui qui les regarde car elles

renvoient non seulement à une violence intérieure mais également à une extérieure, tout se mélangeant pour recréer du corps à partir de différentes créatures, sur et dans l'enveloppe charnelle des actrices. Ces femmes hybrides, monstrueuses et décorporalisées illustrent la sublime quête de l'orgasme selon Bataille.

Pour l'Occidental, c'est l'inverse, la menace vient de l'intérieur : « *Ce n'est pas ce qui entre dans la bouche qui profane l'homme ; mais ce qui sort de la bouche, voilà ce qui profane l'homme.* » (Matthieu 15, 11) En effet, dans le Nouveau Testament, le message du Christ pose une séparation nette entre le dedans et le dehors et instaure une frontière entre l'homme et le monde. Ce que révèle l'évangile de Matthieu, c'est que la menace de sa propre intériorité tend à une incomplétude, à une démultiplication de la conscience et à une volonté de l'élever vers une spiritualité. L'eucharistie est une forme de complémentarité palliant cette « incomplétude » ; elle invite le chrétien à absorber son propre jugement, par la communion. Ainsi il passe d'abject à « défaillant » en acceptant de manger le « corps du Christ ». Allégorie purement anthropophage, ingérer le sang et le corps du Christ par le vin et l'hostie est une façon, pour le fidèle, de retrouver une partie de lui-même. Cette hétérogénéité entre le dedans et le dehors, qui l'éloigne du péché (donc de lui-même), est un moyen de le rapprocher de Dieu : « *En vérité je vous le dis, si vous ne mangez pas la chair du fils de l'homme et ne buvez pas son sang, vous n'aurez pas la vie en vous* » (Jean, 6, 53-56). L'abject convoque l'épreuve du néant et c'est à l'art et à la littérature d'en proposer une sublimation. Leur mise en œuvre se rapproche de la pratique du tueur et de ses objectifs.

Dans sa thèse, Karine Hubert met en relation la création cannibale sur trois aspects : littéraire, cinématographique et criminel. Elle retrace les points communs entre le cinéma de Jan Svankmajer, la littérature de Lautréamont et les crimes d'Edmund Kemper. Elle décrit le cannibale comme étant un être désireux de s'auto-engendrer afin de nier ses propres origines et, ainsi, être l'unique créateur de sa vie. Acte de toute puissance narcissique, ce fantasme s'apparente à un privilège divin. C'est la confusion entre le plaisir sexuel et le plaisir oral alimentaire qui ravale la pratique du cannibale à une dimension purement humaine :

Le cannibalisme, cet acte au cours duquel s'accomplit l'union la plus intime qui soit - une partie du corps de l'autre pénétrant à l'intérieur de mon propre corps, l'autre assimilé, transformé pour devenir du même ou, à

l'inverse, moi entrant dans le corps de l'autre pour le vider de son contenu, me recouvrant de ses attributs - , se lie d'emblée à la sexualité.¹⁶⁹

Le cannibalisme inclut une ritualisation et s'étend à toutes les espèces vivantes. Il est à distinguer de l'anthropophagie, qui ne désigne que les pratiques humaines. Il est un sujet qui pousse au fantasme, un phénomène qui a soulevé nombreuses légendes¹⁷⁰.

Entre le rite se déroulant dans des sociétés primitives et les gestes codifiés ayant valeur de symbole, entre les désirs profonds d'un psychopathe ou encore le seul moyen de survie de certaines populations en temps de pénurie alimentaire, le cannibalisme s'apparente à un mythe « s'auto-alimentant » perpétuellement... Il serait ainsi, pour les anthropologues et les psychanalystes, une voix de l'imaginaire qui propulserait dans un « ailleurs » :

Comme ce fantasme est pensé par tous comme réel dans un ailleurs supposé, on peut dire que personne n'est cannibale ; mais comme chacun, selon son régime alimentaire effectif, peut être jugé cannibale par les autres, on dira aussi bien que tout le monde l'est.¹⁷¹

Néanmoins la récurrence de certains éléments permet de dégager un fond commun à ces actes. À la lumière des travaux du psychanalyste Green, Karen Hubert établit quatre points importants. En premier lieu se trouve la prohibition relative autant à l'alimentaire qu'à la sexualité : l'acte de manger quelqu'un s'apparente à un acte sexuel. Ensuite, elle cite le rapport entre la haine et l'amour qui sont deux sentiments fortement opposés et proches à la fois formant le nœud des relations humaines. La relation de proximité avec l'autre constitue le troisième point. La distinction entre endo et exo-cannibalisme « détermine le rapport de distance entre le mangeur et le mangé¹⁷² ». Enfin l'approche de la réalité mortuaire, par le destin de l'incorporation et de son but, finalise la liste de ces paramètres immergés dans l'inconscient collectif et définissant la relation entre l'homme et le monde.

¹⁶⁹.Karine Hubert, *La Création cannibale. Cas de figure chez Jan Svankmajer, le Comte de Lautréamont et Edmund Kemper : une approche interdisciplinaire de la perversion*, Université de Québec à Montréal, 2010, Document en ligne à l'adresse : <http://www.archipel.uqam.ca/3127/>, p. 11.

¹⁷⁰.De nombreuses histoires de colons se sont nourries de ce fantasme, afin de déduire la vertu de la civilisation occidentale, en rapportant des anecdotes « exotiques » afin de se conforter dans leur « supériorité » blanche.

¹⁷¹.Jean Pouillon, « Manières de table, manières de lit, manières de langage », dans Jean-Bertrand Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse : Destins du cannibalisme*, p. 19.

¹⁷².Karine Hubert, *Op. cit*, p. 18.

Mais c'est en psychanalyse que le terme se complexifie : l'appropriation d'un objet passe forcément par sa destruction. Aussi le « cannibalique » définit-il « *des relations d'objets et des fantasmes corrélatifs de l'activité orale, par référence au cannibalisme pratiqué par certaines populations.* » Et ce, parce que « [l]e terme exprime de façon imagée les différentes dimensions de l'incorporation orale : amour, destruction, conservation et appropriation¹⁷³ ». L'idée de s'approprier un objet en le détruisant renvoie à un stade psychosexuel de l'enfant et au lien constitutif entre la libido et l'agressivité.

Dans la vidéo « Car ceci est mon corps », projetée durant la performance Accords Perdus, un acte d'amour entre un homme et une femme est mis en scène. Il s'agit d'une femme dévorant son ami dans une baignoire après l'avoir embrassé sauvagement. Filmé en noir et blanc, images saccadées, grain sur l'image et accélérations volontaires par moments, cette vidéo rejoue le mythe du vagin denté à travers une esthétique proche des vidéos expérimentales punk des années 1980.



A.J Dirstein, *Car ceci est mon corps*, Vidéo numérique projetée durant la performance Accords Perdus, 2011

En sectionnant la verge de l'homme avec ses dents et en la mangeant, la femme incorpore la puissance de celui-ci et inverse les organes bouche/vagin. Sa bouche, lieu

¹⁷³. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 59.

de paroles et organe symboliquement clos dans la représentation féminine (à l'inverse du sexe qui doit resté ouvert), devient un symbole du vagin castrateur, dominant l'échange par le contrôle absolu de la dévoration. Le vagin est ici puissance : il prend au sens propre afin de se nourrir. Évocation directe des films gores, des snuff movies, de la série Z, cette vidéo est une illustration de l'empowerment : symbole de la femme phallique pris au sens littéral, qui a force d'être dévorée par le patriarcat et le phallus, se l'incorpore pour devenir cette puissance androgyne. Le mythe archétypal du vagina dentata se rejoue avec les armes proposées par le patriarcat lui-même. Mais cette vidéo met aussi en lumière la cruauté des femmes, souvent ignorée par la société qui leur préfère des qualités suaves et maternelles, lesquelles ne sont justifiées que par une volonté d'enfermement et de négation de leur humanité.

La dévoration de l'autre redéfinit la notion d'espace propre à chaque individu. En s'appropriant le corps de l'autre, le cannibale s'empare d'un manque. Il améliore son propre système-corps en faisant de son vide intérieur une victoire triomphante. Par définition égocentrique, le cannibalisme rejoue les mêmes enjeux que l'artiste créateur. À en générer soi-même sa propre production de fantasmes, l'artiste devient ce cannibale qui tente sans cesse de refaire le monde en se l'appropriant. La pratique de la performance et son dispositif visant à introduire de la mise en scène dans l'espace de la réalité et à générer un corps utopique par le biais d'une chair sensible participent à transgresser un interdit religieux : celui de questionner l'origine de l'humanité et d'en rejouer les codes.

Chez Virginie Despentes comme chez Clarissa Pinkola Estés, il y a une manière bien particulière de parler de la puissance de l'être et de s'en approprier toute la force. Si ces deux auteures touchent, chacune à leur manière, à des sujets qui relèvent du corps et de ses non-dits, c'est dans le but de bousculer les représentations liées à la chair et aux tabous qui s'y rattachent. La sexualité, le désir, la violence d'un corps ouvert et les liquides qui en sortent ne participent qu'à une seule béance : la mort. Questionner le « dedans » au même titre que le « dehors » relève d'une démystification et d'une profanation que le judéo-christianisme s'est toujours efforcé de détourner. La mort, objet de gêne et de fascination à la fois, bouleverse la raison. Il n'y a pas d'être humain qu'elle ne perturbe pas. Mais à vouloir la nier, certains ont oublié que vivre c'est s'y

abandonner chaque jour un peu. En puisant l'énergie des autres, en laissant peu à peu ses neurones, ses cellules, sa peau et ses émotions sur le chemin de la vie, l'être humain commence à mourir en naissant. Donner raison à cette puissance par une production artistique touchant de près à ses questionnements, frôlant l'irraisonnable parfois (par exemple, au travers de certaines performances testant les limites du vivant, surtout dans les années 1960-1970) n'équivaut pas à encourager la mort mais à l'appivoiser, à se faire à cette idée et à en puiser l'énergie qu'elle renvoie, en faisant du vivant un individu capable de se surpasser. Les artistes qui se servent de cette force savent qu'ils vont mourir et c'est en mettant cette réalité-là sous les yeux du spectateur qu'ils brisent le schéma du système qui se veut être toujours au plus près de la négation de cette terrible et formidable énergie. La performance est une forme de dévoration du monde qui propulse le réel au premier rang et informe sur la puissance du désir, sur le fantasme et sur les possibilités que l'individu est capable de mettre en œuvre pour recréer son propre espace vital. Autrement dit, la performance brise le schéma de la réalité, du quotidien, du « tout tracé » et propose un « ailleurs » ici et maintenant. Cette pratique permet aussi de renouer avec celles ancestrales du rituel qui, en voulant éloigner la mort, ne font que la mettre en lumière.

b. La dévoration du « sauvage » par le système consumériste

Le travail de Desportes ne se cantonne pas à l'écriture. En 2000, elle co-réalise *Baise-moi* avec Coralie Trin Thi. Le livre avait essuyé de nombreux refus de la part des maisons d'édition. Avec le film, Desportes propose de mettre en images, donc d'ouvrir à un plus large public, son univers punk et féministe. Comme n'importe quel long-métrage, *Baise-moi* est soumis à la classification cinématographique ; celle-ci décrète à son encontre une interdiction en salle pour les moins de seize ans. Par la suite, l'association « Promouvoir », organisation qui entend diffuser les valeurs judéo-chrétiennes dans la vie sociale, porte plainte devant le conseil d'État, lequel interdit le film en le jugeant « pornographique ». *Baise-moi* est retiré des salles. C'est la première œuvre cinématographique censurée de cette manière en France depuis vingt-sept ans¹⁷⁴.

¹⁷⁴Le dernier film interdit en salle a été *La Bonzesse* de François Jouffa en 1973. Basée sur l'histoire vraie d'une étudiante devenue prostituée puis religieuse, ce docu-vérité est interdit par Valéry Giscard

Par la suite, la Ministre de la culture, Catherine Tasca, revient sur cette décision, en lui attribuant la mention « Interdit au moins de dix-huit ans » : *Baise-moi* regagne les salles de cinéma. Il n'en est cependant pas de même en Australie ni au Canada. La polémique se développe à cause des codes visuels utilisés, qui se rapprochent de ceux du genre pornographique. Tournée dans le but d'immerger le spectateur dans la violence des actes commis, la scène de viol se caractérise par un gros plan sur le sexe de l'homme pénétrant de force celui de la femme. Pourtant, vouloir exciter la libido n'est absolument pas le but de cette scène. L'appellation « pornographique » semble être un moyen commode pour « cataloguer » le film. Coralie Trinh Thi soutient (au travers de nombreux entretiens et également dans son ouvrage *La Voie humide*¹⁷⁵) que *Baise-moi* n'a aucun caractère pornographique : il n'a pas de fin masturbatoire. Or la pornographie n'en fait pas l'économie :

*Représentation (sous forme d'écrits, de dessins, de peintures, de photos, de spectacles, etc.) de choses obscènes, sans préoccupation artistique et avec l'intention délibérée de provoquer l'excitation sexuelle du public auquel elles sont destinées.*¹⁷⁶

Ranger *Baise-moi* dans la catégorie « pornographique » était une façon de stigmatiser le film car il dénonçait avant toute chose la culture du viol. Les deux héroïnes de l'histoire, Manu et Nadine, sont interprétées par Raffaëla Anderson et Karen Lancaume. Ces deux actrices, issues du cinéma pornographique, sont choisies par Despentès et Trinh Thi pour leur connotation « sauvage » : elles incarnent des femmes puissantes qui renversent les valeurs bien-pensantes. En outre, donner les rôles principaux à deux actrices pornographiques, c'est avant tout défier les codes et les habitudes du cinéma, lequel est géré principalement par des hommes. Un « *ex-pute* » (comme se décrit Despentès) et une ancienne *hardeuse* (Coralie Trinh Thi) forment un duo de réalisatrices atypiques pour le cinéma français, proposant une alternative à la violence cinématographique conventionnelle. Elles enfreignent les règles en demandant à Anderson et à Lancaume de jouer des héroïnes modernes, loin de la passivité et de la soumission auxquelles les « mass-média » associent les actrices du « porno ».

d'Estaing dans les salles de cinéma. À la même époque est censuré *Histoire d'A*, de Charles Belmont et Marielle Issartel, film militant, en raison d'une scène explicite d'avortement par aspiration. Les affiches et la diffusion sont interdites, puis rediffusées une fois la loi Veil acceptée.

¹⁷⁵. Coralie Trinh Thi, *La Voie humide*, Paris, Au Diable Vauvert, 2007.

¹⁷⁶. TLF.

En France, les « filles du X » ont les plus grandes difficultés à s'ouvrir à d'autres horizons. Ovidie en est un exemple : actrice pornographique à ses débuts, elle est réalisatrice depuis presque treize ans ; les médias continuent pourtant de l'évoquer comme si elle était toujours devant la caméra et non pas derrière. Aujourd'hui encore, une femme « mouillée » dans l'industrie pornographique à un moment de sa vie n'a rien d'autre à espérer que d'être regardée à l'instar de Marie-Madeleine, dont le « rachat » et la « réhabilitation » exigeaient pour contrepartie un amour inconditionnel envers le Christ : la pornographie n'a pas cessé d'« appartenir » aux hommes ni d'être leur affaire. Cette situation commence cependant à être contestée, dans des universités (trop peu en France) et par des artistes¹⁷⁷.

Or, justement, dans *Baise-moi*, les meurtres commis représentent l'explosion violente d'une classe sociale sur une autre mais aussi le ras-le-bol d'un genre sur un autre. Il s'agit de montrer au public des images « anti-patriarcales », relevant d'une violence visuelle analogue à celle qui est d'ordinaire diffusée. Les réalisatrices ne proclament pas pour autant que c'est un film féministe. En mélangeant la violence, que l'on peut trouver dans les films d'action, à des images relevant des codes visuels des films pornographiques, Despentes « masculinise » son film. Elle devient une femme qui fait un travail d'homme. C'est ce qui a le plus agacé les médias à la sortie de ce film. Dans son introduction au Hors-série de *Beaux Arts Magazine* intitulé « Sexes, images, pratiques et pensées contemporaines », Fabrice Bousteau remarque que « [n]otre idée de la sexualité est fondée sur la relation que nous entretenons avec les représentations dominantes qu'en donne la société. La famille ne fait qu'aller avec¹⁷⁸ ». Ce qui est à rapprocher de ce que, dans *King Kong théorie*, l'écrivaine et réalisatrice observe :

C'est par la suite que je change de ton, quand je réalise qu'on me tombe dessus de tous les côtés en ne s'occupant que de ça : c'est une fille, une fille, une fille. J'ai une chatte en travers de la gueule. (KKT, 117)

Cette métaphore de la « chatte en travers de la gueule » dénonce la condition d'un féminin « cul-de-sac » : éternellement sexué (à l'avantage de l'homme) et reproducteur. Encore prisonnière du stéréotype de la maman et de la putain, les femmes sont maintenues au stade du « deuxième sexe ». Avec cette « objetisation » du corps se

¹⁷⁷. La pornographie au féminin sera abordée dans la partie III.

¹⁷⁸. *Sexes, images-pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Beaux arts SAS, 2004, p. 9.

profile tout un système de représentation. Le nu féminin est l'une des expressions de cette « tradition ».

L'œuvre des Guerrilla Girls « *Do women have to be naked to get into the Metropolitan museum ?* » met en lumière cette réalité : les femmes n'ont leur place dans les musées qu'en tant qu'objets (exposés) de la représentation mais rarement en tant qu'artistes exposant (éventuellement) des représentations (que ce soient des auto-représentations ou pas). Ce groupe a mené diverses actions antiracistes et antisexistes. Elles ont distribué des tracts, des cartes, des pages de texte et ont parfois collé dans la rue des affiches comportant des statistiques révélatrices des violences faites aux femmes et de la dépendance sociale dans laquelle elles se trouvent. En 1989, un de leurs placards pointant que « [m]oins de 5 % d'artistes présentés dans le département d'art moderne sont des femmes, mais [que] 85 % des nus sont féminins » a été refusé par le Public Art Fund de New York ; il a été alors apposé sur un bus de la ville.

Dix-huit ans plus tard, l'artiste anglaise Sarah Maple produit une photographie qu'elle titre « Signs » (2007). Il s'agit d'un triptyque où la jeune femme s'est mise en scène de trois façons différentes, en portant trois messages successifs. Dans le premier, elle a un voile musulman et sourit fièrement en tenant la pancarte « *I wish I had a penis* ». Dans la seconde, elle apparaît en sous-vêtements portant le message « *Because then I'd fuck you* » et enfin dans la dernière, elle est habillée d'un costume masculin et porte le message « *Then steal your job* ».

Cette photographie véhicule trois représentations : l'une culturelle, la seconde sexuelle et la dernière professionnelle. Sa force à la fois humoristique et critique résulte de la dénonciation du statut des femmes dans l'enfer du monde professionnel. Elle induit que, pour une femme, la réussite repose sur l'attrait du corps et les ressources de la séduction. Le sourire de l'artiste-modèle trahit aussi qu'il s'agit d'une vengeance et d'une ruse totalement assumée. Cependant, en plus du symbole à double sens autour duquel la photographie est organisée, le point névralgique que Maple met en lumière dans ce cliché consiste dans la récupération du féminisme par le consumérisme. Les lois sur le port du voile sont des prétextes racistes qui permettent de montrer du doigt une population plutôt qu'une autre et de faire des femmes des supports du désir pour vendre tout et n'importe quoi. La femme libérale est islamophobe et les féministes

d'aujourd'hui préfèrent voir chez les femmes voilées des victimes qu'il faut sauver plutôt que des alliées pour combattre le capitalisme.

La promotion des droits de vote et des droits humains a été avant tout un prétexte pour écraser certaines cultures plutôt que promouvoir la libération des individus :

[u]ne fille doit montrer ce qu'elle a à vendre. Elle doit exposer sa marchandise. Elle doit indiquer que désormais la circulation des femmes obéit au modèle généralisé, et non pas à l'échange restreint [...] Le modèle, c'est le top modèle.¹⁷⁹

Pour Nina Power, la loi sur le foulard est une loi capitaliste pure, car elle ordonne que la féminité soit exposée. La seconde image du triptyque en témoigne : la nudité de la femme a gagné, elle va permettre de « gagner » l'uniforme de travail masculin et ainsi participer au bon fonctionnement de la société capitaliste. Cette œuvre de Sarah Maple résume parfaitement le lien qu'il peut y avoir entre consumérisme et féminisme contemporain. Cette récupération, avant tout véhiculée par la politique, la sexualité et le travail, est aujourd'hui l'argument dont se servent les médias pour transformer les femmes en esclaves modernes. Qu'il s'agisse de maternité, de carrière ou de sexualité, le féminisme est, pour certains observateurs, une idéologie d'État qui a été récupérée de manière à représenter le pouvoir dans ce qu'il a de plus violent. Treize années après le « scandale » du film *Baise-moi*, les médias s'extasient face aux revendications de certains groupes qui « rentrent » dans le moule du féminisme pro-capitaliste, allant dans la même direction que la publicité ou la censure. Les actions du groupe ukrainien *Femen*, consistant à se dévêtir en plein Paris pour « défendre » les femmes voilées du Maghreb, ont ainsi des relents « néo-colonialistes » : elles contribuent à renforcer la politique intérieure de l'État, lequel vise à marginaliser les familles musulmanes françaises et à promouvoir ainsi le féminisme libéral qui utilise les techniques de la Guerre froide Nord/Sud et dénigre les cultures voisines en instaurant une seule façon de concevoir la liberté : la nudité.

La contradiction entre l'exposition permanente de la nudité (qui plus est, une nudité « parfaite ») et la morale affligeante, perpétuée autour de la sexualité par bien des sociétés européennes, contribue à maintenir l'équivoque entre l'individu et ses désirs.

¹⁷⁹.Nina Power, *Op. cit.*, p. 29.

Quand celui-ci est convoqué, ce n'est que dans le but de faire marcher l'industrie et de consommer pour mieux oublier sa propre existence. Se dénuder, se mettre à nu, voilà qui ne symbolise plus la subversion mais au contraire alimente le marché économique.

La récupération de l'appellation « féminisme » contribue à dénaturer la part sauvage de cette idéologie, pour mieux la convertir à une politique pervertie par le souci du pouvoir. Le féminisme est alors un synonyme de « féminité », ne faisant parler de lui que par les artifices de la promotion, de la publicité et du « buzz »... L'actualité récente vérifie tous les points que l'Anglaise Nina Power avait analysés en 2009 : Femen est un groupe de femmes se voulant foncièrement anti-pornographie mais qui, paradoxalement, réalise des vidéos érotiques à visée publicitaire utilisant les canons de beauté occidentaux (épilation, taille fine, cheveux longs, seins fermes, lingerie fine, séances photographiques entre érotisme et « porno chic »). L'image frelatée de l'émancipation des femmes induite par ce type d'activisme concourt à une stratégie de contrainte renforcée en déplaçant le combat du terrain principal où il conviendrait de le livrer, à mille lieux des préoccupations de la masse consumériste.

C'est de cette récupération dont il est question dans l'action n°3 intitulée « À cœur ouvert ». En effet, les oranges pressées à même le corps sont un symbole d'auto-flagellation et de dévoration de soi-même au quotidien. La bande son est un mélange entre des cris d'enfants qui pleurent, des vaches qui beuglent et une femme qui jouit. Pendant ce temps, je presse des moitiés d'oranges sur mon soutien-gorge presse-agrumes, deux par deux, martelant mon geste comme une machine, à l'image d'un ouvrier pris dans le rouage de son travail d'usine et ce, jusqu'au bout de mon stock de fruits. Le geste répété et l'usage des deux mains en même temps montrent que le corps entier est contraint à l'effort.



A.J Dirsteinstein, « Post-Érotisme », Action n°3, À cœur ouvert, Donjon de Cindy, Avril 2013

Sur les trois plans, la femme est « utilisée » : sexuellement, maternellement et professionnellement. L'assimilation du féminisme par la politique capitaliste en est la cause. Ainsi, à la fin de la représentation du 25 Avril 2013, à Paris, dans un « donjon » parisien, je choisis de vomir pendant qu'un chanteur entonnait l'hymne des femmes. Chanson du Mouvement de libération des femmes, synonyme de combat de la première et seconde générations du féminisme, il était interprété par un bel homme nu, fin et délicat, le contre-ténor Thibault Majorel portant une paire de talon aiguilles, sa voix portant dans les aigus et étant accompagnée par mes bruits sourds de vomissements.

Cette vision extrême du corps poussé au bout de sa force vitale atteint son paroxysme dans la mort : le dernier refrain se finissant par « debout, debout, debout », je me suis levée puis suis retombée. Les lumières se sont éteintes sur ce « tableau » mortifère, « précipitant » une tragédie humaine à la fois théâtralisée et réaliste.

Au cours du XX^e siècle, la violence de certains artistes désireux de faire entendre leur colère a été annexée et recyclée par la consommation, le spectacle, l'information. Les émotions et les sentiments engendrés par l'excès et l'animosité sont en quelque sorte neutralisés, la société des écrans pressant les individus à les ressentir comme un orgasme qu'il faudrait éprouver « vite » pour ne pas se laisser frustrer par la routine du quotidien. Cet « extrême » est, pour Paul Ardenne, une manière de déchiffrer et de

décrypter l'époque contemporaine et ses représentations. Dans son ouvrage traitant de ce sujet, il analyse l'évolution des images mises en circulation, tant du point de vue de l'histoire de l'art que de la publicité, du cinéma et de la pornographie. Il en conclut que l'accroissement de la jouissance en réponse à une esthétique violente a valeur d'échappatoire. Dans un système qui ne prône que l'artifice, la violence n'en est pas moins présente : elle se situe dans la négation du corps et l'oubli de soi, la seule façon de compenser étant de « sortir » de cette véhémence par et dans la surenchère, par et dans quelque chose de toujours plus excessif. Ardenne cite Ivan Illich pour décrire ce désir de jouissance maximale : « *Il faut des stimulants de plus en plus puissants aux gens qui vivent dans une société anesthésiée pour avoir l'impression qu'ils sont vivants.*¹⁸⁰ » C'est tout l'objectif du dispositif social que de faire croire qu'il faille aller le plus loin possible pour réussir, sexuellement, politiquement, géographiquement... Les journaux, la télévision, Internet et la publicité invitent à requalifier l'extrême : dans le sport, la politique, le X, celui qui « réussit » sa vie est, dans l'imaginaire sociétal, celui qui « extrémise », c'est le « champion ».

Préciado, elle, y voit une énergie puissante mais détournée par la gestion technopolitique afin de tirer profit. Pour elle, « *le corps ne connaît pas sa force organismique tant qu'il ne la met pas au travail*¹⁸¹ » et le sexe, étant devenu le corollaire du capital, a remplacé l'industrie fordiste par le pharmacopornisme. C'est une force « neutre » c'est-à-dire qui n'a ni sexe, ni genre ni représentation particulière, mais qui traverse tout individu. Pour la philosophe, cette puissance est le miroir de la production actuelle. Pour Paul Ardenne « *Gouverner, c'est contenir l'extrême, ne pas autoriser qu'il s'exprime et se répande librement.*¹⁸² » Aussi, en « autorisant » cette violence à se relâcher de façon ponctuelle, le système la met sous contrôle. Les individus ont ainsi l'impression d'être libres, de pouvoir se défouler comme ils l'entendent, mais en réalité cette facilité qui leur est accordée débouche sur une frustration, accentuant la tension entre la personne et son corps. Paul Ardenne rappelle aussi que « *toute civilisation célèbre le débordement, la pulsion indomptable, les écarts de conduite [...] Pour mieux les réprimer ensuite, le plus souvent, étant entendu que le temps de la divergence*

¹⁸⁰ Ivan Illich, *Némésis médicale*, Paris, Seuil, 1975, p. 150, cité par Paul Ardenne, *Op. cit.*, p. 21.

¹⁸¹ Béatriz Preciado, *Op. cit.*, p. 43.

¹⁸² Paul Ardenne, *Op. cit.*, p. 29.

*fondatrice ne saurait se confondre avec celui du gouvernement établi*¹⁸³». Jeux vidéo, films « ultraviolents », sites internet montrant la mort filmée, « Happy Slapping » : l'exposition et l'exhibition des ardeurs (mal) contenues chez les individus est une « réaction » à la concurrence et à l'enfermement sexuel, physique, performatif favorisés par les médias. Plus les technologies avancent, plus augmente le degré de visibilité de la violence humaine. Elle en devient alors « acceptable » ou, au contraire, outil de propagande pour stigmatiser, faire peur et dominer. Le nombre de documentaires sur les tueurs en série aux États-Unis en témoigne ; la conclusion que le spectateur peut tirer de chacun de ces films est qu'il y a un sexe voué à la violence et qu'il est masculin. Bref, tout s'agence pour qu'on ait peur et qu'on se sente menacé mais, en même temps, cet effroi est canalisé et calibré pour qu'il aille avec une certaine fascination. Si, en dépit de l'horreur de ses actes, chaque criminel a eu un passé et une enfance (comme n'importe qui ou presque), le diaboliser, c'est faire du spectateur quelqu'un de « normal », de respectable et de parfaitement intégré à la société. C'est indéniablement une façon de le rassurer. La culture des écrans relègue la réalité des individus au second plan. Aux États-Unis, beaucoup d'adolescents en ont cultivé une « attirance » pour le meurtre, les actes immoraux et pour Charles Manson. Présenté comme le plus grand *serial killer*, celui-ci est devenu une star, un héros pour certains. Séduction morbide, mélange des genres : entre cinéma, chaînes de télévision et vécu, tout devient confus pour la masse. À trop vouloir mélanger vie réelle et publicité, quotidien et projection fantasmatique, les promoteurs, défenseurs et chantres des flux informationnels cherchent à faire oublier l'abîme séparant la fiction de la réalité.

Comme la monstration des « spécificités » genrées doit servir d'exemple à la population soumise à l'éducation et à l'édification par les écrans, Virginie Despentes et son *Baise-moi* ne pouvaient pas y bénéficier d'une visibilité « neutre » : le propos qu'elle y tenait y redessinant les contours des genres et y malmenant le patriarcat était « irreproductible », il a été rejeté. Les héroïnes de l'écrivaine sont des « sorcières » qui dénoncent la culture du viol, en « jouant » avec des règles similaires mais qui leur sont propres, elles s'autorisent à faire ce que les hommes font tout le temps. L'extrême chez Despentes ne se situe pas dans le visuel, les codes pornographiques ou les quelques coups de poings échangés devant la caméra, mais dans l'« application » par des femmes

¹⁸³ *Ibidem*.

des représentations véhiculées par le modèle masculin. Pour les conservateurs, ce nouveau modèle féminin ne peut être visible au cinéma. Les manifestations anti-mariage gay, anti-IVG et la polémique sur le genre enseigné dans les écoles à l'heure actuelle ne font que confirmer que les modèles traditionnels sont des repères de pouvoir et de domination pour certains.

La brutalité et la violence ont souvent été représentées. L'imagerie chrétienne en témoigne. Mais rentrer dans le corps et « prendre la peau » de l'autre, à travers l'ouverture du corps, voilà ce qui intéresse certains artistes. Les questionnements soulevés par les corps performés échappent à cette mystification : le symbolique promeut une distance entre l'artiste et le public mais aussi entre l'artiste et son message ; c'est par cette sublimation que les images extrêmes redéfinissent les codes socialement affichés du désir. Dominique Baqué, en se penchant sur l'invention d'un « *érotisme extrême* », estime que, si les Modern Primitives sont allés si loin, c'était avant tout pour atteindre le dernier interstice de liberté au sein des sociétés occidentales : leur chair. Pour Baqué, « [...] *l'érotisme n'a que faire de la morale : on ne jouit pas en fonction des catégories du bien et du mal*¹⁸⁴ ». Les mythologies primitivistes de certains artistes permettent de résister et d'ouvrir la voie de l'*empowerment*, en ignorant la victimisation véhiculée par la religion et la morale. Pour Jung, regretter, se replier, se cacher, nier ou « faire comme si » ne peut pas avoir de vertus ou de conséquences positives. Pour affronter les « démons », il est nécessaire d'en prendre conscience et aussi de les dompter. Pour lui, accepter la violence de la vie, c'est se confronter à ce qu'on en fait (ou à ce qu'on peut en faire). Pour se comprendre, l'individu doit explorer les limites qui le constituent. C'est par l'expérience que les choses passent. Comme « tout » y est montré et que « rien » n'y est caché, il ne peut y avoir de « défaite », en soi : chaque tentative, chaque « action » a son importance, c'est une « leçon » pour celui qui agit et pour celui qui regarde, ces deux « enseignements » se nourrissant l'un l'autre dans un dialogue métaphysique.

La chair est cette « nature » (du latin « *caro, carnis* ») qui renvoie à une forme molle et inconsistante de l'humain. Et c'est à travers l'image de la carne, au sens le plus primitif, qu'une multitude d'artistes a peint et dépeint le corps. Cet amas de viande et de

¹⁸⁴. Dominique Baqué, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éd. du Regard, 2002, pp. 131-132.

muscles putrescibles, l'environnement dans lequel il se trouve, le nourrit et l'affame, le remplit et le vide à la fois. En performance où le corps est l'outil principal, ce dispositif machinique binaire est le moteur du désir de création, le carburant qui le propulse. Il rappelle à l'acteur comme à celui qui regarde que la puissance a quelque chose à voir avec le présent et que celle du corps en action est l'incarnation même de ce moment. Pour Gilles Deleuze, par son caractère « indiscernable » la viande met sur le même plan l'humain et l'animal. Dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Deleuze précise que « la viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive » et il ajoute que « La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité¹⁸⁵ ». Son analyse se réfère à la peinture de Bacon, néanmoins on peut extrapoler à partir d'elle que la chair humaine, une fois morte, n'est autre qu'une nourriture pour la terre. Qu'elle soit mangée par les vers, par d'autres animaux ou par le temps, la carcasse d'un homme n'est qu'un « produit » « consommable », autant que la chair animale dont il se nourrit si bien que la mort est la seule réalité que l'homme ne peut masquer.

Le travail de Robert Gligorov l'évoque. Celui-ci performe, photographie, dessine, sculpte, en restituant la tension subie dans les pays de l'Est lorsqu'il était enfant. En 1997, durant deux mois, Gligorov laisse pourrir sur lui des vêtements de chair qu'il nomme *jacket-waiting*. S'il continue de se raser et de se laver, la viande se met à nécroser et des asticots « ornent » le « vêtement ». En s'habillant avec la mort, il la porte sur lui, se parant d'une métaphore littéralement palpable. Il enrobe son corps de cette extrémité sans retour que l'homme tente toujours de dissimuler. Il enfile des peaux mortes et attend patiemment que le mouvement de la vie fasse le reste. Gligorov est un militant qui s'inscrit dans une démarche politique et sociale totalement subversive. Il invite avec humour à reconsidérer les excès humains, en en faisant lui-même, et en critiquant la consommation et son marché. Sur la photographie « Dog » (1997), on le voit embrasser un chien à pleine bouche.

Il s'agit d'une provocation faisant écho aux combats menés par certains militants anti-capitalistes condamnant la surproduction alimentaire (comme par exemple le groupe d'activistes *Animal Equality* qui performa nu dans les rues de Barcelone en 2012, emballé dans des barquettes géantes de viande). « Dog » évoque et « cite » de

¹⁸⁵. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, 1981, pp. 20-21.

nombreuses images de l'histoire de l'art, notamment la vidéo « Kiss » d'Andy Warhol tournée en 1963 à la *Factory* à New York, des peintures de Magritte, de Picasso et de Klimt... Les connotations attachées au baiser sont très riches : il passe par la bouche, lieu de la parole et de l'alimentation ; il signifie la dévoration de l'autre. Gligorov défend la protection de la cause animale en la citant sur un ton d'ironie totalement zoophile.

L'ouverture des quatre performances de Post-Érotisme s'intitule « Introduction au Post-Érotisme ». C'est une vidéo expérimentale qui met en scène un couple de femmes en train de s'embrasser. Leur baiser dure presque six minutes et est « enfermé » par sept litres de miel qui leur coulent sur le visage. Le miel, nourriture des dieux dans la mythologie, est un symbole de momification. Matière qui ne pourrit pas, elle peut être utilisée pour conserver certains aliments voire consolider certains plats, les rigidifier. Embrasser durant six minutes une autre personne dans ces conditions est très éprouvant. En effet, dans l'impossibilité de respirer par le nez sous peine de nous étouffer, l'interprète et moi-même étions obligées de nous renvoyer le peu d'air que nous arrivions à prendre par la bouche. La bouche, dans cette vidéo, devient le carrefour de tout : nourriture, baiser et respiration, elle « métaphorise » la parole, le partage avec l'autre. Plus que la communication nous sommes dans la communion. Union de nos deux corps dans un baiser symbolique, marquant le choix de fonder une famille, l'une de nous étant enceinte de huit mois. Cette sacralisation du corps amoureux par la momification au miel est une façon de parler du corps de la mère, intouchable dans la société patriarcale, comme d'un lieu de réception sensorielle. La famille ne se construit pas par le sang mais par l'amour, ainsi, en se délectant de cette réalité, les êtres peuvent se retrouver et former ensemble une unité sacrée, comme ils l'entendent. En inversant les principes religieux, moralistes et conformistes qui écrasent les individus et s'obstinent de manière tant traditionaliste que régressive à ne pas accepter les familles homoparentales, cette vidéo rend hommage aux communautés, parents adoptifs, enfants émancipés, amis, amant(e)s, frères de cœur, aux âmes sœurs et aux mères spirituelles... Tout ce qui (s')échappe au/du mariage institutionnel, au/du lien de sang, à/de l'héritage familial, à l'enfantement biologique et aux/des dogmes religieux mérite d'être reconnu. Cette vidéo soulève la question du choix comme une évidence et

résonne au diapason de la fameuse phrase d'Alphonse Karr « Les amis: une famille dont on a choisi les membres ».



A.J DIRTystein, « Post-Érotisme », *Introduction au Post-Érotisme*, vidéo numérique, 5'06, 2012



A.J Dirtystein, « Post-Érotisme », *Introduction au Post-Érotisme*, vidéo numérique, 5'06, 2012

c. Le droit d'exister : la performance comme instrument de liberté

Les différents dispositifs institutionnels que sont la famille, la religion, le système éducatif, les moyens de communication, la législation ou encore la médecine, diffusent dans la société une honte du corps. Dialoguant directement avec l'inconscient, les images perpétuées des corps, des sexualités et des blancheurs des publicités, des films ou encore des couvertures de magazine, gros titres de journaux, etc., persécutent les esprits et les corps. Sentiment d'oppression envers soi-même, la honte de soi peut être ressentie à différentes échelles, différents degrés, mais définit toujours la relation entre l'individu et son monde environnant. Aussi, depuis les travaux de Michel Foucault, le contrôle des identités et des sexualités a été mis en lumière et exploré avec beaucoup d'intérêt par les féministes. Pour Béatriz Preciado, le sexe a pris une ampleur considérable à travers le monde et ne semble pas être exploité en faveur de l'individu mais à son encontre. À la lumière de Foucault, Preciado relève que le sexe et sexualité occupent une place centrale au XIX^e et XX^e siècles : « *Processus d'hystérisation du corps féminin, pédagogie sexuelle des enfants, régulation des conduites de procréation et psychiatisation des plaisirs pervers constituent, selon [Foucault], les axes de ce projet qu'il caractérise, non sans ironie, comme une processus de modernisation de la sexualité.*¹⁸⁶ » Pour la philosophe, l'ère dans laquelle notre époque est entrée aujourd'hui, est modelée par une nouvelle économie « pharmacopornographique », qui, au travers des différents modes d'excitation sur lesquels elle se fonde, ne propose qu'une logique masturbatoire basée sur la frustration. De la honte du corps à la frustration sexuelle, l'industrie capitaliste se forge à partir de la puissance sexuelle de l'individu. Elle compare la force de travail définie par Marx - force non pas réalisée mais simple puissance du travailleur - à ce qu'elle appelle la *Potentia gaudendi*, qu'elle décrit comme étant une puissance masturbatoire et d'éjaculation. La science est considérée comme une nouvelle religion de la modernité, d'après elle, et instaure par sa puissance performative, une capacité de créer en plus de décrire une réalité. Mais, pour Preciado, l'art et l'activisme sont similaires à la science de laboratoire. Détenant aussi un pouvoir de création, ils fonctionnent comme des contre-laboratoires de production de réalité. Si l'industrie produit du rêve qui va à l'encontre de l'individu et influence ses choix, ses

¹⁸⁶.Béatriz Preciado, *Op. cit*, pp. 63-64.

désirs et son orientation sexuelle, elle contamine toute son image-corps, et dissimule en lui une honte du corps, fruit d'une projection continu vers les autres corps désirés (corps de la femme sur la publicité, corps de l'athlète, corps du jeune travailleur souriant, etc.)

La performance artistique interroge ces différents facteurs (honte, frustration...) parce qu'elle suppose une nette distance avec eux et propose d'agir comme un contre-pouvoir face aux injonctions économiques et politique. La notion de genre - littéralement lié au sexe biologique dans la société comme une rupture nette masculin/féminin - devient un symbole de distanciation entre l'individu et son environnement socio-culturel : « *Avec la notion de genre, le discours médical dévoile ses fondations arbitraires, son caractère constructiviste, et ouvre en même temps la voie à de nouvelles formes de résistances et d'actions politiques.*¹⁸⁷ » Ces nouvelles actions de résistances dont parle Préciado, en plus d'être des moyens de visibilité pour certaines communautés, sont avant tout des pratiques qui permettent de consolider les relations avec soi-même et avec les autres. Parmi ces pratiques performatives, il y a la pratique du sadomasochisme, perçue comme déviante, perverse et classée parmi les psychopathologies dès 1868 par Krafft-Ebing.

Dans son ouvrage *La Performance sado-masochiste, entre corps et chair*¹⁸⁸ qui analyse la performance S.M dans la communauté lesbienne, Lynda Hart a essayé d'éclairer son lien à l'érotisme, le tout en interrogeant la relation à l'autre. En déterminant le moment où elle peut ressentir une telle rupture avec elle-même et avec l'autre, la personne éprouve sa liberté. Cette rupture, souvent subie à travers les relations humaines, vient consciemment prendre place dans la relation et créer une excitation. Elle se base sur des sentiments négatifs perpétués par l'éducation et court-circuite l'idée qu'il ne peut y avoir de véritable libération sexuelle tant que la honte du corps perdure, puisque c'est précisément sur les corps et leurs traumatismes que la narration de la performance se construit, faisant du sentiment subi au quotidien le moteur de l'expérience sensuelle. Cette dernière passe, traverse, retourne le corps par le biais de l'intense sensibilité de la chair. La prise en compte de sa propre-chair, fondée à partir de cette puissance qu'est le choix individuel, est ce qui constitue la liberté. Celle-ci passe par l'expérience et suppose alors plusieurs dimensions ontologiques. Le corps-

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 108.

¹⁸⁸ Lynda Hart, *La Performance sado-masochiste, entre corps et chair*, Paris, EPEL, 2003, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne ».

chair est une donnée sensible, énoncée par Sartre en 1943, mais le Moi-peau, défini par Didier Anzieu en tant qu'objet psychique en 1985, semble plus subtil car il est amené à être vu et vécu à la fois. Il est décrit comme « [u]ne figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps¹⁸⁹ ». Le Moi-peau divulgue à l'individu sa propre représentation et le renvoie à l'épreuve de son corps. Dans le cas de la douleur, il semblerait que le Moi-peau distingue deux réalités : la douleur subie - par exemple dans le cas de la maladie- où la douleur choisie - par exemple dans le cas des relations S.M qui peuvent inclure bondage, scarification, violences physique ou tatouages... L'une affecte le Moi-peau, tandis que l'autre est érotisée, partagée. Cette dernière n'endommage pas le Moi-peau mais, au contraire, le construit, puisque le propre de la douleur prend racine dans la solitude : « *La douleur ne se partage pas, sauf à être érotisée dans une relation sado-masochiste. Chacun est seul en face d'elle. Elle prend toute la place et je n'existe plus en tant que Je : la douleur est.*¹⁹⁰ » Ainsi entre un choix d'érotisation et une douleur qui s'impose d'elle-même, Anzieu distingue deux manières pour le sujet de se vivre à travers son Moi-peau.

Qu'en est-il quand une douleur subie rencontre une douleur choisie ?

L'exemple du performeur Bob Flanagan questionne les possibilités offertes par le corps. Atteint de la mucoviscidose, il connaît de près, et depuis son enfance, la maladie et les relations que l'on peut entretenir avec la souffrance. Son film *Sick* révèle que Flanagan a grandi à l'hôpital où il a découvert les plaisirs masturbatoires et fantasmatiques. L'exploration de son corps-érotique s'est élaborée au travers de l'univers médical et ses très réduites possibilités d'épanouissement. Il y a maîtrisé sa souffrance grâce à sa libido. Plaisir et souffrance se sont ainsi mélangés au point d'engendrer par la suite un personnage : le « super-masochiste », performeur et esclave de son épouse dominatrice. Sa vie relève de l'« exploit » : mort tardivement pour une personne atteinte de cette maladie, il a défié les règles et s'est autorisé à dépasser toujours plus ses peurs par « l'abandon » de son corps à et dans ses performances. La sublimation de son état de malade en l'« heureux asservissement » d'un soumis aux mains de sa compagne lui a fait prendre les rênes de son Moi-peau et l'a révélé à lui-

¹⁸⁹. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, coll. « Psychismes », p. 61.

¹⁹⁰. *Ibid.*, p. 228.

même, bien plus qu'elle ne l'a abîmé. Il a joué, en quelque sorte, à un bras de fer avec sa propre personne, pour briser ses chaînes et s'autoriser à vivre pleinement, malgré son état. Il y a chez Flanagan une très mince séparation entre le fantasme et le réel. Au fur et à mesure de sa maladie, il a appris à effeuiller ses propres désirs, afin de les mettre en œuvre au service d'une création et d'une recherche de plaisir, laquelle est devenue son passeport pour la vie.

Cette violence consentie permet de doser ses propres limites intérieures, de donner de soi mais aussi de vivre une violence extérieure à soi, donc de recevoir. Elle engage un discours avec sa propre représentation, tout en s'incarnant dans une chair où tout devient possible. La violence n'existe pour le corps que dans la mesure où elle oblige celui-ci à se plier à ses propres limites. Rechercher la sienne, tester son corps, dépasser son propre « score » performatif, seraient les paramètres que la démarche artistique doit prendre en compte. L'œuvre-vie de Flanagan est un message d'amour pour ceux qui n'ont pas le choix. Pour lui - comme pour tous ceux qui ont montré que l'on pouvait dépasser sa condition physique et mentale -, on a toujours le choix et c'est dans ce choix que s'inscrit la liberté.

Dans le cadre de la performance, le corps se plie, se dépasse, se contraint à la force et à l'engagement de son acteur. Il déploie sa capacité à encaisser, éprouver et transmettre en même temps, en vertu de l'énergie que dégage l'artiste et de celle qu'il incorpore par sa propre présence (adrénaline, endorphine, émotivité ou colère sont indissociables de ce type de pratique). Entre intériorité pénétrée et extériorité pénétrante, le performeur instaure un « débat » sans prendre la parole. Il « parle » sans l'autorité d'un discours et « articule » ses sensations avec sa sensibilité propre, à un moment précis, dans un lieu précis. Face à cette puissance que l'image du corps renvoie au spectateur, celui-ci « s'ouvre » et « se ferme » alternativement à ses sens. L'image et son ouverture peuvent être perçues comme les symboles de l'intériorité spirituelle. Mais dans la performance, la chair témoigne, comme d'un symptôme, non pas d'une métaphore de l'intériorité mais bien d'une métamorphose. Elle est « *son propre outil de crucifiement*¹⁹¹ » comme le précise Didi-Huberman, qui perçoit dans la chair « *un monde violent de cris et de spasmes*¹⁹² ».

¹⁹¹. Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, *Op.cit*, p. 28.

¹⁹². *Ibid.*, p. 29.

La troisième action de Post-Érotisme, intitulée « À cœur ouvert », articule des actions entres elles qui bousculent la lecture et architecture la proposition grâce à cette perturbation. Cette performance est un cache-cache entre l'intériorité de mon corps et les artifices féminins. Un repoussoir séduisant, une recherche sur le contrôle et le lâcher-prise, un flux de sensations qui laisse entrer et expulse aussitôt. Le corps impulse une violente lecture de la « féminité », allant jusqu'à la réduire à néant pour la faire entrer dans un espace plus vague et non délimité qu'est le corps humain. Orifices qui s'ouvrent et qui se ferment, cœur qui bat au rythme de ses fermetures et de ses ouvertures, contractions et déjections... Le tempo visuel de la performance instaure un dialogue avec le spectateur. Son visage se contracte et se déforme, sourit ou s'éclaire suivant les pulsions que je mène avec précision :

En entrant sur scène, je suis vêtue d'un voile blanc, recouvrant toute ma peau et rappelant une burqa ou un voile mortuaire. Je me positionne devant une image projetée : il s'agit de la vidéo Corps Étranger de Mona Hatoum. Cette vidéo présentée sous forme d'installation en 1994 au musée national d'Art moderne, à l'occasion de l'exposition monographique de l'artiste, expose des images de la surface, des orifices et de l'intérieur de son corps, prises à l'aide d'une caméra endoscopique. Cette vidéo-performance propose la « machine » comme substitut visuel et phallique de l'œil. Aussi, projeter cette vidéo sur un voile blanc posé sur un corps caché par ce même voile, rend visible ce qui n'est pas censé l'être. L'intérieur du corps de Mona Hatoum évoquait déjà cette « interdiction » du voir, le voile blanc accentue cette opposition entre intériorité/extériorité, naturel/culturel ou encore organique/artificiel. On passe du corps voilé au corps « violé » par l'œil, grâce à l'image vidéo. L'atmosphère de cette introduction à l'Action n° 3 est lourde. En effet, seule la lumière du vidéoprojecteur l'éclaire et la musique ressemble à un mélange de boîte à musique et de sons organiques rappelant les fluides corporels. À ce moment là, le public est en attente. Il regarde et je peux voir certains visages se tordre de dégoût devant la vidéo de l'endoscopie.

Je soulève le voile blanc violemment au moment où la musique commence. Le public se met à crier et à applaudir (cela dépend des lieux où se produit la performance). La plupart des gens sourient comme si l'action se changeait en un

spectacle de cabaret, conçu pour divertir. En dessous j'ai une tenue de dominatrice S.M. Armée de talons rouges, d'un collant résille, d'un body en latex et d'une cagoule noire, je commence une chorégraphie autour d'une chaise, alliant provocation et séduction. Ce changement d'attitude caractérise une métamorphose. Du recouvrement total du corps « ouvert » par l'image vidéo, on passe à un déshabillage toujours « couvert » par l'apparat féminin. La tenue fétichiste évoque une sexualité débridée, sauvage et contraste fortement avec le recouvrement intégral - rappelant celui de la vierge - qui servait jusqu'ici d'écran. La danse est explicite : elle cherche à plaire, à se faire « féminine » mais derrière ces appareils, c'est toute une mythologie du corps de la putain qui est exploitée. Un corps androgyne puisqu'en relation étroite avec le corps masculin, ayant une sexualité assumé et transgressive. Mon soutien-gorge démesuré, mes jambes écartées et ma cagoule noire le mettent en évidence : c'est un corps sexué et une identité masqué, rejetée par l'État et par la société. Puis j'enlève ma cagoule, doucement. Le fond sonore a changé, la musique est terminée. Des ultra-sons désagréables, des infra-basses et des paroles s'associent à un bruit de grésillements. Je viens près du public et dépose au sol six kilos d'oranges. Je les ouvre avec les ongles et la force de mes mains. Le jus éclabousse certaines personnes du premier rang. Beethoven a commencé à « jouer » : c'est la Sonate n°8 dite « Pathétique » qui accompagne mes gestes. Sur mon soutien-gorge sont cousus des presses-agrumes, je me penche et presse les six kilos d'oranges sanguines. À la fin, je bois la totalité du jus que je viens de presser d'un seul coup, puis me penche en avant, mets les doigts dans la bouche et le vomis aussitôt.

La performance fut présentée la première fois pour la première partie du concert d'un groupe russe nommé « Messer Chups », au Connexion Café, en décembre 2012. Lors de la deuxième « édition » de cette performance, j'ai mieux préparé mon corps que la première fois : invitée à jouer avec l'artiste féministe Peaches, au Bikini à Toulouse en janvier 2013, j'ai bu une bouteille de soda gazeux à l'orange afin de pouvoir remplir mon estomac avant le début de la représentation, de vomir plus massivement et de rendre le message de cette action plus lisible.

La maîtrise de soi est importante durant une performance, tout autant que le lâcher prise. C'est un contrôle particulier car il demande à « adapter » son corps sur

commande. Le vomi est une abjection : il symbolise le dégoût pour quelque chose. Il est ordure, souillure, saleté. L'action de vomir est néanmoins une protection. Pour Julia Kristeva, elle est le résultat d'un « [d]égoût d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. Ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la trahison. Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare.¹⁹³ » Le « sursaut » du vomi est un réveil. Un moment où le « trop » a déjà dépassé la limite. Il protège. Se forcer à vomir ne semble pas participer de ce mécanisme. Il convient plutôt de songer à la boulimie, cette maladie qui conduit à ingérer des aliments jusqu'à l'écœurement, pour ensuite se vider l'estomac et se sentir plus « sain ». Vomir est une façon de se purifier, de se nettoyer. Pour les animaux, c'est une manière de nourrir les petits, par régurgitation. Vomir est aussi synonyme de maladie et de mauvaise santé. L'acte renvoie à une ignominie et à une défaillance. Il provient d'un trouble et ne survient pas de façon évidente comme uriner ou déféquer. C'est quelque chose qui est hors de contrôle. Se forcer à vomir, de surcroît en public, implique une intrusion, une violence faite à un corps. Réaliser cette action au terme d'une démarche esthétisante est une provocation, car vomir ne « se montre pas ». Or c'est fréquemment par ce biais que beaucoup d'artistes ont pu échafauder leur discours, en dépassant les frontières entre le beau et le laid, le sale et le propre ou le bon et le mauvais, afin d'interroger les frontières et tester fragilité et solidité des acquis moraux.

Chez les auteures étudiées, il est possible de percevoir deux registres clairement opposés mais associés à une volonté similaire d'ouvrir les représentations par le biais d'une singularité charnelle. Objet de sacrifice exploité au cœur de leur démarche, ces auteures usent de leur expérience sensible comme d'une preuve d'existence au monde.

Pinkola Estés balaye un chemin vers le rêve, l'imaginaire ; elle se réfère constamment au sauvage, à ce qui n'est pas contraint, acquis et contrôlé par les hommes ; elle invite à s'imaginer en guerrière primitive, à se trouver à travers une pratique artistique et dans les histoires pour enfants ; elle provoque l'ordre moral en faisant des femmes de puissantes amazones libres, créatives et sexuelles. Despentès, elle, annihile toute forme de catégorisation en prônant, par son langage et ses choix

¹⁹³ Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, coll. « Tel quel », p. 10.

politiques, une égalité entre les sexes et les orientations sexuelles. Ces deux femmes, avec leurs expériences, leurs voies et leurs styles différents, encouragent à un retour aux instincts primitifs qui seraient l'un des ressorts fondamentaux de l'art, de l'amour, de la sexualité et du partage.

« Performer » signifie être en action, dans une performance physique, et en mesure de pouvoir dépasser sa propre limite. C'est en tous cas ce que « dit » et établit le travail de Marina Abramovic : un corps en marge de la réalité, dans une représentation de lui-même face au monde, oubliant sa propre singularité mais prenant appui sur ses possibilités d'expression. À ceci près que tous les performeurs n'ont pas besoin d'être dans une représentation. Ainsi Bérangère Lefranc, portant sa burqa durant un mois, se fond avec la réalité, oublie ses habitudes et change son rapport aux choses. Elle incorpore ce vêtement comme une seconde peau pour ressentir au quotidien sa place de femme dans une société. Entre la mise en scène d'Abramovic où les gens se déplacent pour « voir » ce qu'elle va faire, le « camouflage » de Lefranc qui procède de l'« infiltration » et encore les « explosions » d'Otto Müehl et des actionnistes sur des places publiques quand personne ne s'y attend, il y a justement une différence de représentation. Ce qui ne change pas, c'est la position de l'artiste, laquelle requiert une implication personnelle, physique, viscérale. Qu'il soit sur une scène, dans la rue ou derrière un écran vidéo, le performeur ne convoque qu'un seul espace de liberté, celui de son être entier. Pour Otto Müehl, cette radicalité est inséparable d'un choix de vie :

*Je suis mon propre borbier. Il faut que je sorte de moi. Et cela ne se fait pas par des drogues ou de quelconques expédients, ni par le LSD, comme beaucoup l'ont cru dans les années soixante, ni par la méditation, le mysticisme, ni par des actions politiques, ni par l'art, mais par la renonciation à une pratique de vie erronée.*¹⁹⁴

Pour lui, « *pratique de vie erronée* » signifie oublier que l'on existe, rentrer dans un moule pour anéantir ses sensations. Les performances lui ont permis cette abolition de l'artifice car, malgré tout le simulacre que peuvent convoquer certaines actions (peinture, vidéo, etc.), elles demeurent inscrites dans la vie de l'artiste, en plus d'être inscrites dans et sur son corps. Elles deviennent par conséquent *catharsis* : elles convoquent la conscience et purgent la réalité de l'être de tous ses parasites. Blessures infantiles ou traumatismes ne réapparaissent plus inconsciemment dans la réalité de

¹⁹⁴.Otto Müehl, *Op. cit.*, p. 132.

l'individu, il a décidé de se les réapproprier par « *l'art direct* », lequel « *est le façonnement de la vie*¹⁹⁵ ». L'existence entière se livre ainsi à la création et permet de substituer ses productions à la réalité. Le corps est œuvre, outil, média, entre fiction et réel.

À l'heure actuelle, beaucoup d'artistes ont pris le parti de questionner le réel par les nouveaux médias de création telles que l'image virtuelle, la nanotechnologie, la chirurgie plastique ou encore par la figure du cyborg. Le corps ne se mesure plus directement à ses ressentis mais par l'intermédiaire de prothèses et d'avatars. Aussi, interroger la chair au XXI^e siècle, directement, sans outil de médiation autre que l'événement direct, renvoie-t-il aux recherches des années 1960. Anticonformistes et désireux de secouer les conventions, les artistes de cette époque cherchaient à sortir de la « capitalisation » que l'art subissait. Aujourd'hui les performances, militantes à l'origine, se sont institutionnalisées comme le reste de l'art et ne parlent plus qu'à une poignée de gens. Pour un individu lambda, une performance signifie désormais un « spectacle », c'est l'ère du « show », du montrer, du paraître... L'amalgame entre ces deux pratiques tient du fait que les médias, la mode et les magazines se sont appropriés les signes et les symboles des révoltes des performeurs pour diversifier les tendances à l'œuvre dans et à travers le marché, et pour vendre à la jeunesse l'illusion d'appartenir à un authentique mouvement culturel. Des « artistes » comme Lady Gaga ont fait le « scoop » et le « buzz » en s'exhibant avec une robe de viande, plagiant l'œuvre que Jana Sterbak portait en 1987 et qui était intitulée *Vanitas - Robe de chair pour albinos anorexique*. En tant que « produit marketing », la chanteuse pop rappelle simplement que le corps n'est aujourd'hui représenté que comme une image et qu'il peut être transformé, modifié, opéré, cloné ou fabriqué pour « convenir » à la représentation... La « masse » attend que la puissance vitale du corps ne se mesure que dans la performance sexuelle ou une chorégraphie étudiée au millimètre près, ne laissant plus aucune place à la fragilité, au hasard, à l'échec. Les plastiques méticuleusement ajustées aux canons de beauté et les effets spéciaux utilisés dans les clips et les publicités « fonctionnent » comme autant de filtres contre la mort : il faut que ce soit « beau », que cela plaise et que le regardeur ait envie de ressembler à « ça ». Ce n'est pourtant pas la « leçon » du corps, laquelle nous enseigne toujours que nous sommes voués à pourrir et à disparaître.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 152.

C'est ce que « raconte » la robe de viande de Jana Sterbak : elle provoque une interrogation majeure quant à la peau, son vieillissement, sa putréfaction, sa dégradation au fil du temps. Les hommes de la postmodernité et des écrans plats dénieient cette violence. D'autant que la peau « consomme » elle aussi : cette viande « portée » symbolise aussi la nourriture dont elle a besoin pour « avancer », se dirigeant vers la mort. La robe de Lady Gaga ne fait que confirmer l'inverse : « Je suis une image modifiée, un concept médiatisé qui ne cherche qu'à provoquer l'admiration et l'oubli de soi. » Cette parure représente la peau retournée de cette personne qui n'en est plus tout à fait une : entre femme-objet et icône des « mass-médias », elle figure l'artifice et l'essence même du capitalisme, la volonté de dépasser sa propre chair non pas pour se trouver mais pour « faire de l'audimat » et « vendre plus ».

En ce domaine, il est à noter que ce sont malheureusement les artistes qui se font « piller » car l'intéressée propose dans ses spectacles une scénographie qui mêle chorégraphies et installations visuelles basées sur des esthétiques déjà connues de l'histoire de l'art : son visage maquillé par de faux implants « cite » celui d'Orlan ; sa moto bio-mécanique et sa tenue, lors de sa tournée 2012 en Europe, font référence au monde plastique de H. R. Giger ; sa coiffure ébouriffée et sa mitraillette dans le clip « Born this way » évoquent Valie Export ; ses vêtements de viande exposés sur scène comme des reliques sont à rapprocher des « Jacket-Waiting » de Robert Rauschenberg ou des « Perishables » de Pinar Yoldan... Autant de codes qui reprennent la production artistique industrialisée du Pop Art qu'Andy Warhol avait déjà pu développer. Ses clips empruntent à Tarantino et à Madonna, tout en réutilisant des symboles bibliques, définissant déjà l'univers de David LaChapelle. Tout ce qui, au cours du XX^e siècle, a pu éveiller les esprits est ainsi « recyclé » sur le mode d'un studio Disney « lessivant » le mental des spectateurs pour mieux les faire « rêver ». Aux antipodes de la conscience « agissante » de certaines communautés, sous-cultures et mouvements culturels, cette tendance à la récupération institutionnalise le « sauvage » et le met sous contrôle.

Que ce soit dans la mode ou sur les panneaux publicitaires, les tatouages, les vêtements fétichistes ou les accessoires punk sont « tendance ». On peut donc voir dans des magasins comme *New Look* ou *H&M* des t-shirts de groupes rock'n'roll tels que Kiss, Sex Pistols ou AC/DC, vendus à des adolescents n'ayant jamais entendu parler de leur musique. Les marques de jeans tels que *Diesel* ou *Levi's* proposent des pantalons

troués, « usés » ou délavés, affichant les signes « grunge » des rebelles des années 90. Le corps, espace de liberté, est du coup le terrain d'une uniformisation, faisant des symboles militants des « uniformes » détournés de la contre-culture. Le style vestimentaire et ses connotations s'achètent et se standardisent : quelle place reste-t-il au corps et à sa « sauvagerie » et à ses modes d'expression quand tout est « récupéré » par le système ?

Le corps des artistes, lorsqu'il tient un discours militant, chargé d'une réflexion bouleversante et transgressive, se veut en effet « sauvage ». Quand Joseph Beuys, en 1974, s'enferme pendant cinq jours avec un coyote dans la galerie René Block à New York, il se veut être le médiateur, le chaman, entre deux mondes, opposant l'univers, symbolisé par l'animal, au capitalisme représenté par des extraits du *Wall Street journal* et par l'espace de la galerie même. Sa seule protection pendant ce laps de temps a été une couverture de feutre et une canne de berger. Tentant d'appivoiser le coyote, il lui a donné le nom de Little Joe et lui a lu des extraits du journal, qui a fini par servir de litière à cet animal. Cette performance intitulée « I like America and America likes me » est la parfaite illustration de la mise en danger des artistes. Elle instaure un « dialogue » entre l'artiste et l'animal en inversant les codes instaurés par la société. Pour Emmanuel Anati, les Aborigènes australiens affirment que les animaux comprennent la Nature bien mieux que les hommes, qui eux cherchent à tout résoudre. Les animaux sont capables d'amour comme d'animosité :

*On le voit chez les chiens qui manifestent souvent une affection et une dévotion illimitées à leur maître, et peuvent se retourner violemment contre des étrangers. Tous les fauves, lorsqu'ils sont domestiqués, obéissent au dompteur comme à un dieu.*¹⁹⁶

Pour Anati, le comportement ritualiste que l'on retrouve chez les animaux est un principe religieux, particulièrement présent chez l'homme. C'est ce qui permet de saisir comment Beuys a essayé de se « joindre » à l'animal avec lequel il était enfermé, afin d'immerger sa personne dans les origines primitives humaines. En questionnant les forces de la nature et leurs interactions (naturel et culturel, violence et douceur, vie et mort), Beuys incite à réfléchir au fonctionnement de ces valeurs binaires, lesquelles font partie des paradigmes universels de la mythologie et qu'on retrouve, selon Anati, dans les religions du monde entier car elles appartiennent à un dénominateur commun qui

¹⁹⁶ Emmanuel Anati, *La Religion des origines*, Paris, Arthème Fayard, 2010, coll. « Pluriel », p. 22.

serait le processus mental de l'*Homo Sapiens*. Ces archétypes s'expliqueraient par le fait que l'homme proviendrait d'un seul et même endroit. La performance de Joseph Beuys est indéniablement mystique car elle confronte des forces incompatibles qui s'épousent, s'écoutent et se répondent : Beuys entre en communion avec les interrogations humaines les plus ancestrales, en faisant hiatus entre le monde moderne et le monde archaïque.

De la honte de la nudité biblique au corps « ouvert » de certains artistes, la place du corps dans la société n'a jamais vraiment connu un état d'équilibre. Elle vacille entre une conception du corps où il est question de haïr sa propre chair à une volonté de sortir de soi-même pour vivre à tout prix. L'héritage culturel occidental porte avec lui tous les travers de la religion et ne pense être efficace qu'en interdisant les espaces de liberté. Pourtant « *l'arène* » mentale dans laquelle le sujet se construit n'est pris à parti que parce que celui-ci le veut bien. L'équilibre entre la vie d'enfant et la vie d'adulte, la vie sauvage et la vie relationnelle semble être utopique. Cependant, la puissance qui peut se trouver dans certaines œuvres d'artistes ou ouvrages littéraires pourrait provenir de cet équilibre. Par le partage d'une expérience mais aussi par la création (écriture ou plastique), l'adulte et l'enfant se retrouvent symboliquement pour venir toucher le lecteur/spectateur et faire de l'œuvre, ou de l'ouvrage, une puissante référence cherchant à élever les esprits et dénouer les corps pris dans le rouage d'une construction systémique. Il semblerait que tout travail artistique soit empreint d'une volonté de rendre visible la chair individuelle comme unique et indispensable.

L'esthétique de la chair comme symbole de recouvrement de soi mais aussi comme reconnaissance et preuve du réel constitue une thématique chère aux artistes et aux écrivains. Symbole de puissance mais aussi de décrépitude, elle évoque tout ce que les hommes cherchent à dissimuler pour ne pas être confrontés à leurs passions, leurs différences, leur décadence ou - plus indirectement - à leur mort. À travers rituels, passage d'un monde à l'autre, possession, chamanisme et religions... Les pratiques symboliques usées, afin d'évacuer la peur du corps humain et ses déjections, de ses fluides, ses odeurs et ses pollutions, témoignent d'une volonté d'organiser l'être, de le compartimenter pour mieux le réduire. Réfléchir, créer, écrire sur la saleté, les tabous, les mythes qui fondent nos cauchemars ou au contraire ceux qui, par leur incroyable pouvoir transgressif, nous animent, équivaut à se positionner face au monde puisque cela implique forcément des détours sur des thématiques aussi profondes et vertigineuses que l'ordre et le désordre, le conscient et l'inconscient, la vie et la mort. La société est cet espace, censé « protéger » de la souillure, repousser l'agression en y instaurant ses règles. Mais quand celles-ci vont à l'encontre de l'individu lui-même, il est naturel que celui-ci se pense - et se panse - au travers d'une affirmation à la fois légitime et vibrante. Témoins de ce monde, animés de rage et de passions, les artistes qui s'opposent à l'image d'un modèle politique et philosophique unique ont souvent non seulement élargi leurs propres espaces de liberté mais ont contribué à l'ouverture d'un passage par lequel certains ont pu se faufiler, pour y bâtir de nouveaux horizons. La violence envers sa propre chair peut faire partie de l'expérience : elle dénote d'une pulsion de vie et conduit à déconstruire son propre être afin de rebâtir de nouvelles références, de nouveaux rituels tout en se détachant de ce que la culture ou l'éducation a pu « contaminer » par les leurs. En s'exposant, en se questionnant ou en s'éprouvant simplement face aux regards des autres, le performeur, à la fois perdu et révélé aux yeux du monde, fabrique l'Histoire : son histoire mais aussi celle de ceux qui, face à lui, retrouvent une part d'eux-mêmes oubliée. Cette expérience ne va pas sans franchir une certaine limite.

Partie III : Transgression

« Nous avons à peine le souvenir de cette idée dans notre société, idée selon laquelle la principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence.¹⁹⁷ » M. F

« Vivez longtemps en vous faisant remarquer. Notre passage sur Terre devrait consister en "Jouer les troubles fêtes" et non à « Faire semblant d'être déjà mort.¹⁹⁸ » P. C

L'idée de « franchir le pas » est fondamentale dans l'exercice de création artistique. Il se peut même qu'il n'y ait pas d'art sans cette injonction primordiale puisqu'en effet le dépassement de la limite serait la condition nécessaire pour transmettre. Du latin « trans » et « mittere », le verbe transmettre signifie « envoyer au-delà » et induit une traversée (Trans) impulsée par un envoi (Mittere). À partir de ces deux verbes, le nom « transmissio » a été créé, qui a donné « transmission ». Il ne s'agit pas de définir un envoi comme pourrait le sous-entendre la définition initiale mais plutôt comme une traversée, un trajet. L'idée de la création d'un passage semble primer dans cette étymologie qui s'est également construite à partir du latin « transmitto », qui signifie « envoyer d'un lieu à l'autre ». Dans cette dernière définition latine, il est évident que l'idée de « poser », de « déposer » est importante. C'est toute la complexité de la transmission : elle créait un chemin, en passant par une énergie d'envoi, laquelle impulse le mouvement qui va permettre de poser le savoir qui sert d'héritage. Ce partage ne se fait pas sans une ouverture : passage, chemin, trajet... La route qui se forme entre celui qui donne et celui qui reçoit devient lien : fil conducteur ou emprise, ce lien s'établit grâce au désir. L'attente dans lequel ce dernier plonge est l'entrée symptomatique qui marque le début d'un possible trajet.

¹⁹⁷.Michel Foucault, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », entretien avec H. Dreyfus et P. Rabinov, *Dits et écrits*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 402.

¹⁹⁸.Pat Califia, *Sexe et utopie*, Paris, La Musardine, 2008, coll. «L'Attrape-corps», p. 8.

Chaque création est impulsée par un désir de donner et de prendre, d'ouvrir et de fermer, « d'entrer » et de « sortir ». Cette errance entre deux mondes, celui inscrit dans une réalité palpable et celui construit à partir de ses désirs propres, est le nœud de la souffrance et du plaisir. L'artiste est celui qui, entre ces mondes, tisse des liens et architecture sa propre histoire à partir de sa création. Comme le cannibale, l'artiste s'auto-engendre en coupant ses racines, afin d'en faire germer de nouvelles, à partir de son propre sacrifice. Ce n'est finalement pas le *pourquoi* qui importe, mais le *comment* : le trajet précède le but, la remise en cause précède la cause¹⁹⁹.

La figure de la putain évoque cette trajectoire : l'être entre-deux-mondes, à la fois en dehors et incluse dans le monde culturel, elle est sur le fil, en équilibre. Cette chienne qui donne et qui prend à la fois, cette louve qui délimite le territoire et s'exclue de la vie civilisée : elle est le sauvage « extrémisé ». À travers les mots de Grisélidis Réal, il est possible de retrouver cette image tranchée : « *Elle est allée boire et danser, tant qu'à duré l'argent, et puis elle a fait le trottoir, comme moi, quand elle n'a plus rien eu. En allemand, cela se dit : Auf den Strich gehen. Exactement : « Marcher sur le trait ». Un trait, une corde, une ligne de douleur qui parcourt le monde et sur laquelle nous marchons toutes. Une sorte d'équateur invisible, qui traverse la terre et nous écorche les pieds et l'âme*²⁰⁰. » À la fois méprisée et admirée, la putain ne rentre dans aucune case. Elle est un continent à elle toute seule dont la cartographie dissimule de nombreuses nuances. D'ailleurs ne dit-on pas « tomber dans la prostitution » et « sortir de la prostitution », comme si l'activité du sexe tarifié était un trou noir, un néant dans lequel personne ne désire voir ? Parler *sur* la putain c'est ne pas vouloir la regarder, puisqu'ouvrir la bouche pour produire un discours renverrait à l'acte apeuré de fermer les yeux, selon Bataille. Figure mythique et démoniaque, sacrée et impure à la fois, invisible et trop présente, la putain dépasse les bornes, ouvre le passage et brise les cloisonnements.

D'ailleurs, dans la Bible, la figure de la femme qui incarnerait au mieux cette idée du pas franchi, du passage, est celle de Marie-Madeleine. Elle correspond à une image de femme extrême, à la fois pleine de grâce et charnelle. Femme dans le don pénitentiel de soi, dans l'amour qu'elle porte pour le Christ, dans l'abandon pour elle-même... Elle représente un passage car elle est à la fois dans l'ombre et dans la lumière, une image

¹⁹⁹.Lukas Zpira, *Onanisme Manu Militari II*, St Raphaël, Hors éditions, 2005, p. 27.

²⁰⁰.Grisélidis Réal, *Op. cit.*, p. 104.

ténébreuse et une image lumineuse, un pont entre différentes icônes. Entre Ève et Marie, elle incarne une fécondité spirituelle, opposée au symbole maternel, de pureté. C'est pourquoi sa représentation a longtemps été méprisée.

En effet, la sexualité revêt un sens puissant à travers le monde chrétien car il semblerait que la profanation anime au plus haut point l'inconscient, puisqu'elle suppose un contrôle absolu. Les limites qui contingentent la sexualité dans le monde religieux délimitent un écart volontaire entre l'humain et l'animal. Dans cette recherche extrême, il y a un désir de toute puissance. Symboliquement, sexualité et religion sont alors rapprochées, comme si le sujet qui est au « milieu » de cette séparation, constituait une possible transgression. Cette corrélation entre ces deux extrémités, les rapproche et les éloigne à la fois. C'est en voulant s'ouvrir à Dieu que le chrétien se rapproche le plus de sa sexualité, alors qu'il pense s'en extraire, les témoignages de Thérèse d'Avila en sont une belle illustration. La chair n'est jamais loin de celui qui s'abandonne à l'extase religieuse. En effet, la limite qui détermine la scissure entre l'humain et le profane est précisément l'individu lui-même. Le sujet incarne la limite vivante de cette ligne qui le sépare de ce qu'il souhaite, ou non, vouloir toucher. La transgression, d'après Michel Foucault, est une « profanation » et, de ce fait, elle lève l'interdit mais ne le supprime pas. D'ailleurs, Bataille souligne que l'agir est indissociable de cette notion. Profaner, c'est donc agir et l'action est ce qui fait de la performance artistique un médium radical. Ainsi, la transgression emporte le sujet dans l'expérience et cette action lui permet de se détacher de Dieu tout en étant ni positive, ni négative : elle équivaut à être « en marche » tout simplement.

1. Franchir le pas, l'ouverture d'un passage

La performance artistique est transgressive, c'est pourquoi elle est une démarche qui s'articule avec l'absence de Dieu en composant avec le vide et en convoquant la mort. Pourtant, en signalant que *Dieu est mort*, la performance ne fait que le désigner. Les gestes et les paroles qui sont mis en pratique désignent cette absence et composent avec elle. En effet, la mort de Dieu n'est certainement pas la fin d'un règne historique, ni un constat de sa non-existence mais bien « *un espace désormais constant de notre*

*expérience*²⁰¹ ». Parce que l'être universel que constitue Dieu est une donnée limitée qui extériorise la puissance de l'être, sa mort ne peut que renforcer l'expérience intérieure. Cependant, cette disparition de Dieu ne va pas non plus sans une mort de celui qui engage cette démarche, car, pour s'affranchir de cette donnée limitée, il faut passer par le sacrifice. La transgression ouvre une zone de l'esprit familière et également nouvelle. Cette force incorporelle perturbe les limites et brouille le champ des perceptions intérieures. La définition proposée par le *TLF* donne, en premier lieu, un exemple de transgression divine. « *Transgression religieuse. Transgression aux lois de l'Église.* » Ce qui expliquerait pourquoi l'action de transgresser est connotée négativement dans le langage courant : elle sous-entend un comportement « hors-la-Loi ». Ce qui suit éclaire d'autant plus cette interprétation : « *fait de ne pas se conformer à une attitude courante, naturelle* ». Le « naturel » et le « courant » semblent être deux choses qui constituent la norme et induisent l'idée absurde que l'homme fonde ses lois sur les règles de la Nature. La Nature étant, comme toujours, une référence pour tout et n'importe quoi quand il s'agit de morale. C'est pourquoi la transgression n'apparaît pas comme positive, alors qu'étymologiquement, elle « déverrouille » l'accès à de nombreuses choses sur le plan intelligible. Le dictionnaire latin Gaffiot décompose le terme *transgression* en deux éléments : l'un provient du préfixe « trans » qui signifie « à travers » et l'autre se dit « gradior », qui veut dire « marcher, avancer ». Ainsi « transgradior » est lié à l'idée de passer à autre chose, de « franchir le pas » : une avancée qui est un terrain favorable pour une évolution, un passage fluide qui permet de franchir quelque chose. La transgression franchit et refranchit. Elle suscite une incertitude puisqu'elle dépasse un certain stade et conduit vers l'inconnu. Bataille écrit dans *L'Érotisme* que la transgression « *diffère du retour à la nature* ». Pour lui, le ressort des religions et celui de l'érotisme se trouvent tous deux cachés dans cette notion.

Chez Pinkola Estés comme chez Desportes, le féminin n'est pas cette « voie » culturelle rassurante induite comme évidente. La transgression du féminin, « pilotée » par l'expérience de ces deux femmes, conduit le lecteur à s'ouvrir à lui-même et à ressentir cette pulsion de vie qui est la même dans les deux ouvrages, bien que leurs écritures soient différentes. L'expérience de la performance peut en témoigner : ce qui constitue le lieu d'une révolte est souvent ce qui définit l'individu dans son for intérieur.

²⁰¹. Michel Foucault, *Préface à la transgression, hommage à Georges Bataille*, Fécamp, Nouvelles éditions lignes, 2012, p. 14.

C'est en dépassant sa propre limite interne que le sujet qui agit va provoquer une sorte d'abolition de lui-même.

a. Voir au-delà de sa propre perte

La transgression de soi chez Pinkola Estés peut être résumée en une phrase : « *Si tu ne vas pas dans les bois, jamais rien n'arrivera, jamais ta vie ne commencera.* » (FQCL, 632) Celle-ci est extraite de l'histoire « Le Cil du loup », écrite par elle-même et tirée de ses *Rowing Song for the night Sea Journey, Contemporary Chants*, lesquels sont des poèmes en prose, écrits en 1970 ; elle explicite assez bien les intentions de l'auteure. Dans cette histoire, une jeune fille est mise en garde par les gens de son village afin de ne pas aller dans les bois sous peine d'être mangée par le loup. Seulement, elle veut rencontrer le loup afin de *commencer sa vie*. Elle part et rencontre cette fameuse bête, qui, prise au piège, lui demande de l'aide. Méfiante au premier abord, elle finit par l'aider et celui-ci lui donne un cil. Grâce à ce don, la jeune fille trouve en elle la force de dire « non » et d'affronter « *tous les malheurs du monde* » (FQCL, 634). Pousser le lecteur à aller voir plus loin que ce qu'on lui a appris dans son éducation, toujours regarder le fond des choses au point de ne pas avoir peur de glisser vers l'inconnu : le propos est à double sens. Pour Pinkola Estés, l'inconscient correspond au fond de notre personne, à son côté sauvage, fou, indomptable. Le connaître, c'est adopter une partie de cette folie qui n'est pas domesticable par la raison. Or c'est aussi se rendre compte de certaines choses enfouies, comme des traumatismes cachés, des facettes de notre personnalité endormie ou des vices non envisageables. L'universalité de l'intime dont parle Jung est enfouie dans les couches archaïques de ce « bois » et la peur de cet espace inconnu peut conduire à la perte de ses repères.

C'est parce que la transgression opérée par le geste performatif porte le corps jusqu'à la limite de lui-même, du point de vue de ses capacités physiques, qu'elle interroge quant à sa perte. Mais celle-ci n'est-elle pas précisément ce qui l'anime ? C'est dans le mouvement de la violence que la transgression se lâche et libère ainsi ce qui a pu s'isoler dans l'inconscient. C'est dans ce retrait que vient se confiner ce qui oppresse mais aussi ce qui libère, quelque chose qui comprime et qui est porteur de création. La transgression est une démesure de la distance qui ouvre tout, c'est pourquoi

elle produit un malaise, une apnée, un sentiment d'étourdissement. C'est précisément ce sentiment qui révèle que l'oppression et la créativité ne font qu'un.

Le travail de Jan Fabre explore cette frontière transgressive. En proposant une œuvre éclectique, vacillante entre le texte, la performance, le dessin, le film ou la chorégraphie, Fabre transgresse les genres et confirme, par les thématiques qu'il aborde, mais aussi par la puissance qu'il met en œuvre sur scène, que l'artiste créateur se révèle dans le sacrifice. Pour lui, aucune photographie ne doit enfermer, délimiter la force dont un corps en action est porteur. Chez lui, comme chez Jung, les hantises, les cauchemars, les légendes, les mythes, les craintes obscures de l'homme sont également ce qui met en lumière sa beauté. Cette dernière doit forcément passer par la souillure si elle veut refléter l'âme humaine dans sa plus grande vérité. C'est pourquoi il met en scène des corps démembrés, débordant, se convulsant à travers la folie. Il propose des thématiques universelles comme les vanités, l'argent, le fou, le jeu ou la bataille et celles-ci viennent constituer un éventail cartographique poignant. L'outrage chez Fabre provient de l'humain lui-même, de « *ce que la raison, religion ou science n'a pas totalement éradiqué dans l'être humain, éternel barbare en puissance*²⁰² ». Le cosmos dans son œuvre est une composante de l'être, car il traverse toutes les époques et vient de lui-même se mêler à l'obscène et au sacré. Il semblerait que l'universel au sens jungien soit au cœur du travail de Jan Fabre. Le musée du Louvre lui a consacré une exposition en 2006, intitulée « Homo Faber » : établir le lien fort qui relie les artistes classiques et la contemporanéité de Fabre, en réunissant le passé et le présent afin de dépasser les médias et les techniques, pour ne faire ressortir que les thématiques ancestrales, voilà l'objet de cette exposition. Dans l'œuvre « Je me vide de moi-même », un Jan Fabre représenté en nain, dans un réalisme déconcertant, se trouve face à une peinture de Rogier Van Der Weyden, le nez collé face à la toile. Du sang est répandu à ses pieds, venant de son propre corps. Pour Fabre, c'est le prix pour connaître la beauté. Cette œuvre, disposée à l'entrée du musée lors de l'exposition, est pour lui très importante car elle positionne l'artiste contemporain face à ses prédécesseurs. Le sang qui coule, et qui suppose le vide de sa propre substance face au deuil de sa vanité, laisse place à de nouvelles visions et à de nouveaux matériaux : « *Son deuil est la prise de conscience*

²⁰². Jan Fabre au Louvre, *L'Ange de la métamorphose*, Musée du Louvre, Paris, Gallimard, 2008, p. 9.

*d'une perte.*²⁰³ » Il ne peut passer à autre chose qu'à condition de perdre une partie de lui-même. Le Louvre, ce musée qu'il investit comme un espace scénique, reflète sa scénographie mentale, son propre « musée imaginaire ». Il est le lieu de sa perte et de sa révélation. Cette violence, symbolisée par le fait de se « cogner le nez » sur le tableau, métaphorise aussi sa possibilité de repartir à zéro. Le sacrifice est, pour Fabre, une expérience du corps, à la fois interne et externe.

Avoir la bonne distance pour regarder une œuvre d'art, dans le cas d'un tableau, est très important. C'est ce que l'on comprend en voyant l'installation de Jan Fabre. Le tableau de Rogier Van Der Weyden devient illisible pour celui qui l'observe de cette façon. Dans son livre « On y voit rien », Daniel Arasse décrit les choses incongrues, les absurdités que l'on ne voit pas quand on regarde une peinture. Une fois mis en évidence, ces détails perturbent la lecture et/ou la contemplation de l'œuvre. Il faut pouvoir comprendre le passé pour saisir les éléments symboliques que le peintre a voulu y mettre. Mais pour cela, il faut observer avant de chercher, donc vivre la peinture avant de la « théoriser ». C'est ce que Daniel Arasse précise au début de son ouvrage, en s'adressant à son amie Guilia : « [...] *je n'ai pas eu besoin de textes pour voir ce qui se passe dans le tableau.*²⁰⁴ » Puis il poursuit : « *On dirait que tu pars des textes, que tu as besoin de textes pour interpréter les tableaux, comme si tu ne faisais confiance ni à ton regard pour voir, ni aux tableaux pour te montrer, d'eux-mêmes, ce que le peintre a voulu exprimer.*²⁰⁵ » De la même façon, il est décisif pour Pinkola Estés d'inciter à se dépasser soi-même. Même si l'environnement culturel dans lequel vivent les individus est déterminant, cela ne doit pas les éloigner de leur propre personnalité. Pour regarder une performance, c'est la même chose. Il faut être à la bonne distance. Suivant la performance présentée, l'implication physique et morale du spectateur fait également partie du voyage : elle ne peut exister sans la participation collective des spectateurs. Ils sont immergés dans l'instant et doivent – ou non – faire partie de l'œuvre. Par leur simple présence, leur inconscient « irrigue » la collectivité : « *La vision du symbole prépare la suite de la vie, attire la libido vers un but encore lointain mais qui, à partir de ce moment, agit inévitablement sur elle ; de sorte que la vie, ranimée comme une*

²⁰³ *Ibid.*, p. 103.

²⁰⁴ Daniel Arasse, *On y voit rien, Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, p. 23.

²⁰⁵ *Ibidem*.

*flamme, marche sans arrêt vers des buts lointains.*²⁰⁶ » Les symboles qui percutent sensiblement le spectateur ont une valeur vitale pour la psyché et connectent la psychanalyse avec l'histoire parce que le futur se construit dans l'expérience immédiate mais aussi collectivement.

Cette aspiration « de l'autre côté » de la réalité, dans le monde étrange du conte, du roman, de la performance artistique ou de la peinture classique, nécessite du désir. Foucault rappelle que la transgression ne peut se faire que dans le partage et que l'entendre comme une séparation ou un écart ne sonne pas juste. Comme pour l'œuvre d'art : sans partage, celle-ci ne peut être nommée ainsi. C'est pourquoi Pinkola Estés ne distingue pas le conscient et l'inconscient à travers le conte, de la même façon qu'elle ne distingue pas l'histoire de son public, dans sa démarche de conteuse ou de psychanalyste. Les mondes qu'elle réunit fusionnent et perturbent les sens, tout comme le fictif la réalité, et c'est précisément le choix même de faire du non-palpable un remède qui encourage à aller voir plus loin. Cette condition *sine qua non* pour évoluer aide à franchir le passage. Il s'agit d'un engagement vers l'inconnu qui rappelle le monde du rêve et ses mystères.

La société occidentale ne reconnaît pas la valeur du rêve. Elle considère que ces images n'ont pas une grande importance dans la vie de l'individu. Jung précise que les multitudes d'instincts, de besoins, de conditionnements psychiques et physiques dont la vie humaine a besoin, passent par l'expression du rêve. Celui-ci est une extériorisation de l'inconscient et, comme toutes les manifestations de cette part de l'être, elle peut apporter une aide au rêveur qui se souvient de cette expérience, s'il en regarde honnêtement les signes. Pour Jung, le rêve représente « la vérité » *telle qu'elle est*, sans artifice, sans supposition ou configuration logique amenée par la conscience. Dans « L'Âme et la vie », la puissance du rêve se pose en ces termes : « *Certes, le rêve, ce rejeton de la nature, ignore les intentions moralisatrices ; mais il exprime ici la vieille loi bien connue selon laquelle les arbres ne poussent pas dans le ciel mais cachent dans le sol leurs puissantes racines.* »²⁰⁷ D'ailleurs pour lui, il semble bien que ce soit la conscience qui soit perverse et non l'inconscient. Ce dernier, étant plus obscur et mystérieux, paraît plus intimidant et délicat à aborder, il contient et conserve de précieuses informations à la fois individuelles et collectives. L'acquisition de la

²⁰⁶ Carl Gustav Jung, *Op. cit.*, p. 67.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 76.

conscience coïncide, pour Jung, avec la conquête de la Terre. En effet, pour lui, la Genèse représente cette prise de conscience de l'homme, matérialisée par la violation d'un tabou. En arrachant à l'inconscient sa part de vérité et en la plaçant dans la conscience, l'homme n'a fait que s'éloigner des autres hommes : l'homme moderne est un homme solitaire, individualiste et éloigné du sauvage. À trop vouloir ressembler à Dieu, il s'est éloigné de l'humanité. Alors si « [l']inconscient, c'est le péché originel, le mal absolu - pour le Logos²⁰⁸ » il va de soi que le progrès culturel ne privilégie que la conscience. L'inconscient est « infantile », il représente l'obscurité : « *Jour et lumière sont synonymes de conscience ; nuit et ténèbres, synonymes d'inconscient.*²⁰⁹ » Celui-ci abrite des images qui guident les voies imaginatives et renferme des contenus spécifiques, des formes et des idées, guidées peu à peu par la vie de l'individu et son expérience personnelle. La raison admet que ces représentations, ces formes n'ont aucune valeur. Or ces images sont utilisées avec succès dans le monde objectif et la première utilisation qui en est faite est la création artistique. Ce n'est pas parce que les archétypes sont niés qu'ils sont privés de leur puissance : « *Ils peuvent être en effet les provocateurs inmanquables de troubles névrotiques et même psychotiques, se comportant exactement comme des organes ou des systèmes organiques négligés ou maltraités.*²¹⁰ » L'utilisation instinctive de l'art se fait dès le plus jeune âge. Monde riche en symboles et en créativité, l'enfance n'a pas peur d'user des ressources de l'inconscient et de plonger dans l'obscurité pour explorer son propre langage. La perte qu'induit l'expérience transgressive, le laisser-aller à l'impulsif et à l'action, est une perte de conscience avant tout : conscience de soi, de son corps, de la réalité... Cette conscience est nécessaire autant qu'elle peut devenir prétexte au contrôle et à l'autorité. L'imaginaire et le rêve constituent une résistance à l'uniformisation de la conscience des choses, à cette « *tyrannie de la réalité* », comme la nomme Mona Chollet. Dans son ouvrage portant le même intitulé, celle-ci consacre une réflexion à l'imposture de l'injonction réaliste et à ses dérives imposées par l'État et les médias. Pour elle, le rêve et la création littéraire constituent un espace de liberté qui procure à quiconque s'en empare l'avantage d'habiter pleinement le monde, ou à défaut, de le fuir. La fuite du monde se construit au contraire dans ce trop-plein de réalité : un lieu où le travail

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 62.

²¹⁰ *Ibidem.*

devient une norme et où les loisirs sont des privilèges impensables. Les heures de création sont synonymes d'extase et ont un objectif de partage, de don. Chollet voit dans le rêve un « *rituel par lequel l'homme et la Terre renouvellent leur engagement mutuel*²¹¹ ». C'est le moment où ils se montrent sous « *leur meilleur visage* ». Cette rencontre entre l'individu et le monde a fourni matière à de nombreux artistes performeurs.

Le travail de Matthew Barney est une exploration de l'inconscient collectif. Son univers esthétique est construit autour d'une multitude de métaphores qu'il matérialise grâce à la vidéo-performance. Son film « *Cremaster Cycle* » repose sur une mise en scène spectaculaire et sérielle où art graphique, sculpture, installation, photographie et dessin se mélangent. De la mythologie grecque à l'athlétisme professionnel, Barney convoque spiritualité, magie, psychologie et cinéma hollywoodien. S'opposant à tout récit linéaire, l'artiste américain utilise de nombreux matériaux comme la vaseline, la cire ou le verre, et construit une identité visuelle qui chancelle entre le sexuel et le virginal. Les teintes, les transparences et les formes qu'utilise Barney échappent aux conventions et sont réutilisées jusque dans ses expositions. Ainsi, entre un « dedans » et un « dehors » de l'image, le lien entre les mondes se fait comme pour habiter le spectateur. En 2002, le Musée d'art moderne de la ville de Paris a organisé une projection de l'œuvre « *Cremaster Cycle* » et, pour la première fois, l'artiste présente son travail à travers une association du langage, de la sculpture et du cinéma.

Déployées dans l'exposition suivant la temporalité narrative des cinq films qui composent le cycle, l'œuvre de Barney construit un monde parallèle aux films, où le son, les images et les formes imprègnent le parcours fluide et architectural que l'artiste a choisi de mettre en place. Matériaux hybrides et informes composent l'expérience sensorielle du spectateur et sont pour l'artiste une façon d'explorer « *le potentiel inhérent à l'état d'origine*²¹² ». En effet, Barney utilise le corps comme principale source de puissance. Son expérience de l'athlétisme à l'université de Yale lui a permis de s'inspirer des processus biologiques qui encouragent la capacité physique d'un muscle. Il a ainsi élaboré un processus en trois phases : la situation, la condition et enfin la

²¹¹.Mona Chollet, *La Tyrannie de la réalité*, Paris, Gallimard, 2006, coll. « Folio Actuel », p. 33.

²¹².Arc/Musée d'art moderne de la ville de Paris, Matthew Barney, *The Cremaster Cycle*, Paris, Les Musées de la ville de Paris, 2002, coll. « Beaux Arts Magazine », p.12.

production. La première est celle de l'instinct pur, c'est-à-dire que l'énergie créatrice existe mais elle est inutile. Elle devient exploitable lors de la seconde étape où elle passe d'une phase désordonnée à une autre contrôlée. Enfin la troisième étape la transforme en produit. Barney cherche en permanence à repousser la troisième étape afin de maintenir la forme dans une transition. Pour lui la pratique de la préparation produit des récits bien plus riches que la compétition en elle-même car le recours à la contrainte permet d'élever l'imagination au-dessus de tout et assigne ainsi à la création une plus grande ambition. Son titre, « *cremaster* », tient de la biologie : il s'agit d'un muscle qui permet de contracter les parties génitales afin de régulariser la température des testicules et protéger les spermatozoïdes. L'intérêt de Barney pour le corps humain et particulièrement pour les « passages » relatifs à certaines parties du corps comme les muscles ou les organes génitaux, constituent l'œuvre entière de « *Cremaster Cycle* ». Dans sa totalité, celle-ci évoque l'indifférenciation sexuelle d'un embryon âgé de six semaines et le moment de la formation des organes sexuels féminins ou masculins. Pour Barney, c'est un état de potentialité pure qu'il a développé à travers cinq épisodes (les cycles). Même les performeurs que Barney met en scène subissent des métamorphoses. Leur présence impose une lecture, non pas du corps mais des corps au sens large : qu'ils soient mythologiques, fétichisés, sculpturaux ou ultra féminisés, ces corps glissent d'un personnage à l'autre, du féminin au masculin et de l'humain à l'animal... Les sujets ne développent jamais un caractère spécifique, ils restent dans des positions éphémères, transportés par l'action et transformés par leur traversée. Le temps également des films n'est pas linéaire mais devient anti-chronologique : il fait des allers-et-retours, vaporeux et éternels sans se calquer sur le réel. Le renversement des valeurs est appuyé par les différentes mises en abyme. Ce sont des personnages qui symbolisent les processus corporels. L'œuvre entière prend corps tout comme dans la vision junguienne de Pinkola Estés : le spectateur est immergé dans une transmutation à la fois intime et universelle.

Le corps comme moyen de persévérance et de transcendance a toujours été un moyen de pousser l'imaginaire à aller voir plus loin. En art, comme dans la mystique ou l'érotisme, le corps est un véhicule de sens qui peut dépasser toutes les configurations qui le limitaient jusqu'ici. Mais ce passage ne peut pas être impulsé sans un changement d'angle de vue. L'inconscient ne peut être appréhendé qu'à partir du moment où la

conscience est mise de côté. Cette mise entre parenthèses a pour conséquence de précipiter la réalité dans un ailleurs. La transgression a quelque chose à voir avec l'interdit : elle est une mise à l'épreuve de la réalité.

b. De la transgression à la sublimation : le vagin denté, l'origine du chaos

Chez Virginie Despentes, la transgression passe par la violence. C'est par la vengeance que ses héroïnes opèrent. Par des stratagèmes, des surprises et une mascarade évidente. Pourtant, la violence exprimée n'est pas aussi gratuite qu'elle le semble. Aussi, dans *Baise-Moi*, les héroïnes mettent en pratique ce que le *bash back queer* formulerait comme « *une riposte radicale* ». Elles ne se laissent plus faire, se révoltent, prennent leur revanche et vivent intensément afin de réécrire une réalité « à leur sauce » et dans un but purement libérateur. À l'inverse de ce mouvement, actif entre 2007 et 2010 et organisé par des *anarcho-queer* américains, les femmes de *Baise-Moi* ne font partie d'aucune organisation. Pourtant il existe des corrélations entre les valeurs de ce collectif socio-politique et celles des héroïnes de Despentes. Dans *Queer Ultra Violence : Bash Back ! Anthology* publié en 2011 par Ardent Press aux États-Unis (se traduit par *Anthologie du mouvement queer insurrectionnaliste Bash Back !*), la notion de « crime » est très présente. Il s'agit avant tout d'une lutte contre les canons de beauté, les exclusions, la norme et toutes les formes de standardisation. Aussi le principal mot d'ordre de ce courant est-il la réponse à la violence quotidienne. En effet, le queer se différencie fortement du mouvement LGBT qui, selon lui, catégorise et enferme les sexualités. Son approche du corps et des fantasmes s'est construite en dehors de tous les schémas culturels et, de ce fait, le Queer prône l'instabilité et l'opposition totale au patriarcat « *blanc-hétéro-monogame*²¹³ ». La volonté de dépasser le conditionnement social qui veut toujours mettre à l'écart les personnes « racisées », les travailleurs et travailleuses du sexe ou encore les trans, afin de créer de nouveaux espaces de *liberté*, en dehors de ceux prévus à la norme. En réponse à cette violence, le mouvement répond par la violence : « *Lorsque la police nous tue, nous voulons sa mort à son tour.*²¹⁴ » Le

²¹³ *Queer Ultra Violence : Bash Back ! Anthology*, États-Unis, Ardent Press, 2011, traduction de certains extraits par Lip Stitchiz, Snappy Bitch et Tranny Doggy, mis en ligne sur le site infokiosques.net à l'adresse : http://infokiosques.net/lire.php?id_article=1021

²¹⁴ *Ibidem*.

« nous » communautaire se substitue au « je » individuel et donne du poids à la révolte. La normalité représentante de l'État, du capitalisme, de la civilisation et de l'« empire blanc » se voit être le symbole spéculaire de la violence qui anime les queers : « *Nos corps sont nés en conflit avec cet ordre social. Nous devons approfondir ce conflit et le propager.*²¹⁵ » Il s'agit d'être en guerre contre tout ce qui représente ce pouvoir et détruire toutes les formes d'oppressions car « *vivre dans cette culture c'est être mort*²¹⁶ ». Cette mort, en rien métaphorique, défigure, accable et rend la vie morose. Elle brise des êtres humains et réduit le quotidien à néant. Elle devient un crime. User de la violence devient alors la seule réponse efficace face à l'injustice. L'appel à la rébellion a sonné : « *Puisque ce monde fait de nous des criminels alors soyons des criminels.*²¹⁷ » L'invitation à la riposte n'est cependant pas gratuite. Elle est énoncée dans un programme précis et comme moyen de survie. La violence n'étant pas la finalité de l'action, il s'agit surtout d'une forme d'entraide et d'intimidation nécessaire. L'incitation à « tuer son violeur » par exemple peut en faire partie : l'expression anglaise « *Kill your Rapist* » résonne comme une incitation à ne pas se laisser faire et une recommandation pour le(s) violeur(s) à se méfier avant d'agir. Mais « tuer » son violeur (réellement), ne ferait-il pas du viol « le » crime irréparable dont la seule « porte de sortie » serait la mort du criminel ? « Tuer » peut alors prendre un sens métaphorique et inciter les victimes à se défendre moralement, puisque « tuer » veut dire aussi « faire mourir », donc disparaître.

Despentes confronte les nouvelles technologies et la culture du viol ancestrale :

C'est étonnant qu'en 2006, alors que tant de monde se promène avec de minuscules ordinateurs cellulaires en poche, appareil photo, téléphones, répertoires, musique, il n'existe pas le moindre objet qu'on puisse se glisser dans la chatte pour quand on sort faire un tour dehors, et qui déchiquetterait la queue du premier connard qui s'y glisse. (KKT, 48)

L'injonction « *Kill your rapist* » répond à la volonté de briser l'image intérieure qui peut hanter chacun(e)s après une telle agression. Symboliquement, « tuer son violeur », c'est l'anéantir psychiquement, oublier son visage et échapper à la victimisation. L'offensive est ainsi lancée. De cette manière, Despentes, en créant ces deux

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ *Ibidem.*

personnages de Nadine et Manu, s'est littéralement inscrite dans une démarche *bash back* ! et a fait de ces deux femmes des êtres vicieux, à l'image même de ce que peuvent être les êtres humains. De cette manière-là, pas de possibilité d'élévation pour les individus, juste une possibilité de jouir « ici et maintenant » d'un espace re-territorialisé :

*Nous devons créer un espace où le désir peut s'épanouir librement. Cet espace, bien sûr, exige un conflit avec cet ordre social [...] cet espace né de la rupture, doit défier l'oppression dans son intégralité. Cela va bien sûr avec la négation totale de ce monde.*²¹⁸

Mais ce que Despentès met en place diffère totalement d'une organisation activiste. Pour toucher des consciences et des inconscients, elle propose de la fiction romancée. Les propos politiques ne viennent pas écraser toute forme de nuance et, en assumant sa pensée sous son nom, elle interdit toute récupération communautaire pouvant « oublier » l'individu. Sa place est à la fois dans une communauté et en dehors. En ce sens, Despentès milite au travers d'une production artistique et non dans le cadre d'un activisme politique²¹⁹. C'est là toute la puissance de son travail. Sa transgression est à la fois dans son mode d'écriture mais également dans la place qu'elle a choisie d'occuper publiquement :

On n'entend jamais parler dans les faits divers de filles, seules ou en bandes, qui arrachent des bites avec les dents pendant les agressions, qui retrouvent les agresseurs pour leur faire la peau, ou leur mettre une trempe. (KKT, 45)

La violence, sans cesse affichée dans les médias et au cinéma, n'a jamais été l'objet d'une appropriation féminine, alors qu'il semblerait que les femmes en aient « le plus besoin ». Une « *politique ancestrale implacable* » vise à contraindre leurs pulsions. À la sortie du film *Baise-Moi*, en réponse à celles qui ont estimé que la violence « ne doit » pas être une réplique au viol, Despentès a fait remarquer que l'encouragement à ne pas se défendre va de pair avec la loi du « silence post-agression ». Cette logique culpabilisante est « *scrupuleusement organisée* ». L'écrivaine a argumenté à partir de

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Despentès a déjà d'ailleurs précisé, durant un entretien pour le magazine *Causette*, qu'elle était féministe mais pas militante : « Je suis féministe, mais pas militante. Je manque trop d'enthousiasme et d'affection pour mon prochain pour faire de la politique. » Danielle Moraes, « Virginie Despentès : la fureur faite femme », *Causette*, n° 5, novembre/décembre 2009, p. 41.

son expérience, confiant qu'elle avait un couteau dans la poche de son blouson, dont elle ne s'est pas servie, lorsqu'elle a été abusée :

La seule pensée que j'ai eue à propos de cette lame était : pourvu qu'ils ne la trouvent pas, pourvu qu'ils ne décident pas de jouer avec. Je n'ai même pas pensé à m'en servir. (KKT, 47)

Elle poursuit en disant qu'elle est en colère ne pas avoir pu tuer l'un des deux agresseurs mais que sa colère n'est pas dirigée contre elle-même mais plutôt contre « [u]ne société qui [l'a] éduqué sans jamais [lui] apprendre à blesser un homme s'il [lui] écarte les cuisses de force. » (KKT, 47)

La transgression véhicule une valeur négative parce que ce terme est souvent associé à un comportement qui dépasse les limites du raisonnable. À travers ses romans, Despentès va au-delà de la transgression : elle impulse une pensée politique par le biais d'une pensée créatrice, ce qui déplace la transgression vers la sublimation. En effet, la réflexion de Despentès n'est pas uniquement de l'ordre de la théorie : elle s'est servie du mouvement pulsionnel de sa pensée, mouvement transgressif continu et nécessaire, afin de mêler celle-ci avec une pensée sublimée, à travers l'écriture d'une fiction. Pour Christiane Trochet, transgression et sublimation vont de pair : « [u]ne pensée sublimée atteste d'une transgression réussie [...] c'est la seule façon pour une pensée de rester vivante, pensée au sens d'activité de pensée créatrice et non seulement au sens d'accumulation de connaissances.²²⁰ » Trochet affirme que la sublimation agit comme un lien pour réunir ce qui a été délié par la transgression. La sublimation se situe du côté de l'Éros alors que la transgression « dépendrait de la pulsion de mort en tant que pulsion de désunion, pulsion de séparation dans ce qu'elle a de fondateur²²¹ ». Pour elle, la déliaison est une limite franchie et serait liée à la pulsion de mort tandis que la sublimation se placerait du côté de la pulsion de vie, du désir. Ce mouvement transitoire d'une pensée à l'autre se retrouve dans toutes formes de créations artistiques revendicatrices. La violence que Despentès décrit est une énergie positive car humaine. En se servant de la peur des hommes vis-à-vis des femmes, la romancière construit une féminité monstrueusement libre, plus que jamais vivante puisque transfigurée. Animal sexuel, cette figure du féminin devient une plante carnivore, une carnassière prête à tout

²²⁰ Christiane Trochet, *De la transgression vers la sublimation* dans *L'Interdit et la transgression*, dirigée par René Kaës et Didier Anzieu, Dunod, Paris, Bordas, 1983, coll. « Inconscient et culture », p. 75.

²²¹ *Ibid.*, p. 74.

pour vivre et se sentir libre. La chienne de Desportes se métamorphose alors en *Vagina Dentata*, monstre mythologique cristallisant les peurs de l'homme.

Le sexe féminin est un lieu qui fascine mais l'attrance qu'il suscite favorise un même niveau de dégoût et d'horreur. Les ouvrages médicaux du XVIII^e siècle, ayant métaphorisé le sexe féminin en un « gouffre » mystérieux, ont ouvert la voie à de multiples fantasmes. De nombreuses maladies liées à la folie comme la nymphomanie ou l'hystérie (maladies qui ont toutes à voir avec l'utérus) ont renforcé les mythes autour de l'anatomie des femmes. Notamment dans les romans libertins de la même époque, la femme est définie comme ayant un appétit sexuel insatiable. Son sexe est associé à un « antre », ce qui sous-entend qu'il devient un refuge pour bêtes féroces. Bien entendu, les trouvailles de la médecine de l'époque ne sont faites que par des hommes, qui voient dans la sexualité des femmes une « *fureur utérine*²²² » dévastatrice. Cette vision participe à la construction du complexe de castration. Le *Vagina Dentata*, ou « vagin denté », représentation de ce complexe, est un mythe très souvent associé à la pucelle. Mélange entre le génital et l'oral, il fait du vagin une bouche qui dévore quiconque désire y rentrer. L'activité sexuelle se voit être remplacée par la manducation, le pénis pénétrant étant arraché. Le sexe usé et élargi de la vieille courtisane²²³ (appelé « connasse », au XVIII^e siècle) renvoie dans l'imaginaire à un visage possédant un sourire édenté, marque de vieillesse. Le vagin denté symboliserait par conséquent le sexe qui n'a pas encore connu de sexualité, tout comme dans le fameux film de Mitchell Lichtenstein, *Teeth*, sorti en 2008. La jeune femme, dotée d'un vagin castrateur, y est vierge. Dawn est prude, elle milite pour l'abstinence jusqu'au mariage. Elle fait le tour des lycées, accompagnée par des pasteurs et des jeunes de son âge, afin de prononcer des conférences en faveur de la virginité. Elle rencontre un jeune homme au cours d'un de ces déplacements avec qui elle entame une relation amoureuse. Les premières émotions sexuelles commencent et c'est pendant une balade dans la nature qu'elle décide de l'embrasser. Dawn veut s'en tenir à un simple baiser mais pas le garçon. L'homme la viole mais se fait aussitôt broyer le pénis par le vagin de sa victime. Effrayée par l'agression mais également par les ressources défensives de son

²²² Morgane Guillemet, *De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIII^e siècle*, Thèse de Doctorat Littérature Française, sous la direction d'Isabelle Brouard-Arends, Présentée et soutenue le 20 novembre 2009, URL: <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/74/26/PDF/TheseGuillemet.pdf>

²²³ *Ibid.*, p. 228.

propre corps, la jeune femme est vengée malgré elle. Le vagin représente l'inconnu : n'ayant jamais eu d'éducation sexuelle, la jeune femme voit son sexe comme étranger à elle-même. Il agit indépendamment de sa volonté et devient monstrueux. Tout au long du film, Dawn tente de l'appivoiser et d'en faire son allié. Cette représentation du vagin monstrueux est une façon d'évoquer la relation que les jeunes femmes ont avec leur propre anatomie. Dans de nombreuses cultures, le mythe du vagin denté représente l'état de la femme avant qu'elle ne devienne « femme », c'est-à-dire apprivoisée et dominée par l'homme et ses lois : une plante carnivore, un élément naturellement sauvage. Appivoiser le vagin denté, pour un homme, c'est prouver sa virilité en lui « pétant » les dents. Une manière atroce de signifier que l'on « devient femme » par « éducation », en brisant toute forme de sauvagerie. Les dents représentent le sauvage, l'auto-défense. Casser cet atout équivaut à annuler toute part de liberté, de rébellion et de répondant chez la jeune fille. En Grèce, les jeunes filles étaient rasées avant le mariage afin d'extirper d'elles « *ce qu'elle[s] peu[vent] avoir encore de mâle et de guerrier dans [leur] féminité, de sauvage jusque dans [leur] nouvel état matrimonial*²²⁴. » et Vernant d'ajouter : « *On évite d'introduire chez soi, sous le masque de l'épousée, la face de Gorgô.* » Gorgô est au visage ce que le *Vagina Dentata* est au sexe : une mort féminisée. La pucelle devient la prunelle (*Korè* en grec, qui signifie « jeune fille ») et l'expression « *J'ai une chatte en travers de la gueule* » de Desportes prend tout son sens. La série de Serrano intitulée « The interpretation of dreams » met en images les ambiguïtés, les antagonismes créés par l'Histoire. Un Christ noir, une bonne sœur en plein orgasme masturbatoire explicite, une jeune femme posant naturellement, jambes écartées, la culotte souillée de sang menstruel... La photographie nommée « Vagina Dentata - Vagina with teeth » et réalisée en 2001 représente un sexe féminin armé de petites dents acérées. Épines florales ou dents de requins, elles sortent de l'orifice comme des excroissances empêchant toute possibilité d'y entrer. La photographie est un portrait de trois-quart, présentant le sexe féminin comme un espace sauvage, une plante carnivore.

²²⁴.Jean-Pierre Vernant, *Op. cit.*, p.47.

Le corps féminin est très souvent métaphorisé par des éléments naturels : fleurs, coquillages, fruits... Ces termes expriment un « animisme » bien ancré dans le cœur des hommes : « *L'homme attend de la possession de la femme autre chose que l'assouvissement d'un instinct; elle est l'objet privilégié à travers lequel il asservit la Nature.*²²⁵ » Cette volonté de contraindre le corps des femmes ne va pas sans une domination sur le sauvage. Rapprocher ce dernier avec le féminin est, du point de vue de l'homme dominant, une injure. La publicité de 1970 pour le textile Dacron est assez révélatrice de ce rapprochement entre féminité et sauvage qui, dans l'œil de celui qui domine, revêt un sens négatif de mépris.

L'image pose un homme, dont le haut du corps est hors-cadre, seul son pantalon et le bas de sa chemise blanche impeccable occupent l'espace. Sa position semble évoquer celle du chasseur colonial : main sur la hanche, genoux relevé et chaussure sur sa proie. La tête de l'animal qu'il a chassé est une tête de femme, dont la coiffure et le maquillage montrent qu'elle fait partie du monde « civilisé », antithèse du sauvage. L'homme et la femme cadrent à eux deux l'image du « doux » foyer de la classe moyenne occidentale, lequel se base sur la domination de l'un sur l'autre. Le corps de la femme n'existe pas, il est remplacé par une simple peau tannée sur laquelle il est possible de marcher. Ramenée à un état de nature, au même titre que le sauvage du monde exotique, au même titre que l'enfant ou le malade mental, l'image de la femme représente un butin valorisant pour celui qui la possède. Cette publicité illustre assez bien le corps marchandisé de la femme mariée : un corps exclu de la vie extérieure à son foyer et dépendant de son mari.

Ce corps devient une nature asservie et maîtrisée, loin de la fougueuse liberté qu'il symbolise au premier abord. Une plante mise sur un piédestal mais déracinée, un animal éclatant mais servant de trophée : une fleur cueillie.

Lieu de fantasme et de fiction, de peur, de mystère, le vagin peut ainsi être « métaphorisé » par la fleur, quand la femme est vierge. L'expression « perdre sa fleur » signifie perdre sa virginité. Au Japon, les pucelles sont désignées par le vocable de *Tsubomi*, c'est-à-dire « Bourgeon », « bouton à fleur ». D'après Alain Walter, « [l]a

²²⁵.Simone de Beauvoir, *Op. cit.*, p. 267.

*fleur reste éternellement belle dans l'âme japonaise parce qu'elle est périssable*²²⁶ ». Walter parle d'un « émouvant acquiescement à la mort » comme si les femmes représentaient une beauté éthique, une leçon de vie. Cette qualification des femmes les catégorise comme des êtres fragiles et précieux. Pourtant, la mort par le biais du périssable induit une profondeur qui contraste avec la beauté physique, quelque chose qui écrase toute forme de superficialité. Pour Stéphane Dumas, la fleur que représente la surface de la peau est « le lieu où fleurit l'étrange et l'étranger »²²⁷. Il en est de même pour le sexe féminin, lequel a suscité de nombreuses représentations fictionnelles. Cette conception du corps objet, esthétisé et mis sur un piédestal, peut produire une source de plaisirs. Pour Pierre-Henry Jeudi, le corps semble toujours réduit au stade d'objet. Même si certaines constructions fantasmatiques - longtemps mises en valeur par des hommes - semblent rébarbatives et épuisent rapidement l'imagination, leur pouvoir tenace est dû au soulagement qu'elles procurent. Se laisser aller à être objet peut être une source de jouissance...

Photographe japonais contemporain, Nobuyoshi Araki a souvent photographié des fleurs poussant sur le temple Jukanji de Yoshiwara, le quartier des prostituées. Ce lieu n'était autre qu'une fosse où étaient jetés les corps des femmes que personne n'avait pris la peine d'enterrer. Araki a commencé par s'intéresser à des « fleurs d'équinoxe », appelées *Higanban*, des amaryllis. Pour lui, une fleur en décomposition est parvenue au summum de sa/la beauté. La virginité d'une femme chez les Japonais se désigne par *Arahachi*, ce qui signifie « vase neuf ». Dans cette culture, c'est plutôt la timidité qui est valorisée et non la virginité. C'est donc la jeunesse et l'innocence qui sont exaltées dans la pornographie et l'érotisme. Les femmes doivent avoir l'air honteuses d'être touchées et se montrer gênées mais pas réticentes. Les modèles d'Araki ne participent pas de cette esthétique : au contraire, les femmes qui posent pour lui sont immobiles et en suspens. Elles sont installées dans des positions intermédiaires, inconfortables mais défient le spectateur du regard, comme pour le prendre à parti. Elles oscillent entre le fait de dévorer (des yeux, par l'ouverture suggestive des sexes et des membres) et l'attente d'être dévorées du regard à leur tour. Par cette construction scénique, Araki

²²⁶.Alain Walter, *Érotique du Japon classique*, Paris, Gallimard, « NRF », 1994, cité par Agnès Giard dans le *Dictionnaire de l'amour et du plaisir au Japon*, Paris, Glénat, 2008, coll. « Drugstore », p. 95.

²²⁷.Marc Jimenez, *Corps et Arts*, Séminaire Interart de Paris, 2007-2008, Paris, Klincksieck, 2010, coll. « Université des Arts », p. 93.

s'oppose au modèle de la beauté occidentale, toujours représentée au repos dans les peintures classiques (Pierre-Henri Jeudi se demande si cet attrait pour les corps au repos ne viendrait pas d'une fascination pour la mort). Toutefois, les fleurs mouvantes d'Araki ressemblent à des sexes ouverts convoitant la mort : ne serait-ce pas parce que le thème floral renvoie au tombeau fleuri ?

Dans certaines images, l'artiste introduit des fleurs dans les orifices des femmes, comme pour signifier que le vagin est un vase et attester d'une sorte de défloration/défloration par le truchement de ces accessoires végétaux. Araki ouvre et voile, mêle putride et sublime, célèbre ouverture et fermeture des corps libérés par leur propre contrainte. Il « extrapole » la représentation du sexe féminin en un mythe s'apparentant à celui du vagin denté, prêt à engloutir quiconque y pénètre. Les femmes chez Araki sont, à n'en pas douter, des êtres « dangereux », lesquels renversent l'oppression physique exercée sur leur corps en un plaisir de complicité avec leur « bourreau ».

c. Extase et dualité, le dédoublement de l'artiste

Le corps nu utilisé en performance est, en temps « normal », jugé comme obscène. Il s'agit d'un corps, pour parler comme Pinkola Estés, en pleine conscience du monde, en pleine réalité puisqu'il est mis en avant. Vacillant entre présence et absence, la performance est le fruit du hasard de la vie mais surtout de la mort.

Le théâtre de Jan Fabre est imprégné de cette ambivalence, peut-être parce que ses premières amours furent les acteurs de la scène du Body Art. L'art performance est très présent dans son théâtre, ainsi que la danse. D'un côté les bouffonneries, le grotesque et les drames satiriques, de l'autre : le sublime, le contrôle absolu des corps, du dispositif et du temps. Le spectacle *Hetis theater zoals te verwachten en te voorzien was* (*C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*, 1982), réalisé à Bruxelles, a duré huit heures. Pour Luk Van Den Dries, c'était une pièce à voir plusieurs fois, puisqu'elle permettait de s'interroger sur le temps du « dehors » et le temps du « dedans », sur ces corps « devant » la scène et ceux dans la réalité. Effectivement, le temps pendant une performance ou une pièce de théâtre, ainsi que les conçoit Jan Fabre, n'a rien à voir avec le temps habituel. La performance s'écoule à une vitesse bien particulière : au

rythme du corps sur la matière. Il faut ressentir chaque action et laisser la puissance du geste percuter l'esprit. Dans l'ouvrage *Corpus Jan Fabre*²²⁸, son auteur nous plonge dans les visions qu'il a éprouvées à travers l'œuvre de l'artiste belge. Les corps qui sont mis en scène sont ressentis comme de « vraies » personnes : « *Le son de son corps qui s'écrase sur un plancher en bois n'est ni plus ni moins celui d'un corps quelconque qui s'écrase sur un plancher en bois.* »²²⁹ La douleur n'est pas un simulacre, car ce que donnent ces acteurs, c'est leur franchise et leur peau comme seul vêtement. Toute performance est une mise à nu qui « *va dans le bois* ». Codes, conscience et normes se voient balayés car ce qui est en jeu est bien plus illimité que ces cages et ces catégories. Les artistes qui mettent leur corps en action et en jeu savent que le contrôle absolu de soi est nécessaire pour lâcher prise. C'est dans la répétition des gestes ou des représentations que le partage entre le sujet et le public s'effectue. Cet instant peut être parfois vécu comme une transe, si un glissement vers l'ivresse s'opère et que se manifeste une contamination dans le public. La confusion entre le « dedans » et le « dehors » est irréversible car le performeur, dans sa contraignante discipline qu'il s'est imposée, est complètement « possédé » par une force bien plus oppressante. Cette situation exclut toute pénétration du « dehors » ; elle relie les choses entre elles par une autre voie qui est enfouie dans le « dedans ». La transe est transgressive, comme son nom l'indique, puisqu'elle n'est accessible qu'à condition d'avoir « traversé ». Les gestes, les costumes, la mise en scène, le son, tous les éléments qui constituent la scénographie et le sens du propos artistique font partie d'un sommeil éveillé qui ouvre à un monde rempli de symboles faisant sens sans être nommés. Le lieu où se déroule l'événement, les personnes présentes, les regards, tout est relié et semble être « cristallisé » au moment culminant de l'action. Bien que tout ait été réfléchi à l'avance, consciencieusement étudié, à travers un dispositif précis et une intention particulière, l'acte performatif emporte son sujet dans une expérience pure. Cet apprentissage subjectif n'est autre qu'une disparition : le sujet se quitte lui-même pour se fondre dans la masse qui l'entoure. C'est une auto-expulsion qu'il est possible de qualifier d'extase. Le sujet se retrouve la fois « vide » et « plein », comme au delà et en-dedans tout à la fois. Cette exclusion de soi-même par la puissance du cosmos est une plénitude totale pour l'esprit mais, quelquefois, elle peut laisser place à l'angoisse. Biologiquement, les

²²⁸. Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2005.

²²⁹. *Ibid.*, p. 19.

molécules qui se chargent de soulager le corps - comme l'endorphine ou la dopamine - facilitent l'état d'extase. Seulement, ce bien-être a un prix et il est fréquent qu'après une performance, le corps ne puisse plus en sécréter pour s'acquitter des fonctions et occupations quotidiennes telles que manger, dormir, jouir sexuellement... Aussi, avec ce manque, le sujet est-il confronté à une profonde déprime, son corps n'acceptant plus de lui fournir suffisamment de substance pour lui faire apprécier de simples choses. C'est une sorte de retour à un chaos intérieur. Les marques sur le corps, qui avaient un sens révélateur de la démarche de l'artiste, ne deviennent que de simples hématomes, trous, griffures, de douloureuses contusions qui ramènent le sujet à sa condition d'être en décrépitude.

Le festival Souterrain Porte VII, organisé par le TOTEM, lieu d'expression artistique engagé situé à Nancy, s'est déroulé en Septembre 2013. J'ai été invitée à y performer durant quatre jours. J'y ai présenté Accords Perdus et trois actions de la performance Post-Érotisme, que j'ai réparties sur trois jours.



AJ Dirtystein, « Post-Érotisme », Action n°4 : *Je tombe avec toi*, TOTEM, Nancy, 2013

Pour la première fois, j'ai expérimenté l'action n° 4, performance que j'ai écrite pour mon ami chanteur lyrique, qui a eu un accident mortel quelque temps avant le festival où il devait performer avec moi. La performance lui a donc été dédiée comme une lettre d'amour, dont les symboles sont un message qui recouvre mon épiderme. Directement sur ma peau, environ deux cents aiguilles plantées avec des pétales de roses blanches constituent mon seul vêtement. À chaque fois que j'enlèverais une aiguille une goutte de sang devait venir tacher le pétale blanc avant qu'il tombe au sol. Il se trouve qu'après avoir performé pendant quatre jours, mon corps était complètement anesthésié. Je ne ressentais plus rien et ne saignais même plus. Des aiguilles de 1,6 mm étaient enfoncées dans ma peau suffisamment profondément pour laisser une trace visible et une dose importante d'aspirine avait été au préalable absorbée. Mais aucune goutte de sang n'a maculé ma peau. L'action n° 4, intitulée « Je tombe avec toi » a été menée jusqu'au bout, mais au lieu d'être vêtue de ma peau blanche et de sang rouge, et d'arborer ces couleurs symboliques, que j'utilise à chaque création, je suis restée blanche, pure, à l'image de l'état d'extase dans lequel je me trouvais. Pas de douleur, pas de fatigue et aucune blessure visible...

La perte de contrôle du corps constitue une problématique chère aux artistes du XX^e et XXI^e siècles : la *Praxis* fonde la pulsion libidinale et cette modalité selon laquelle l'œuvre se déploie dans l'action permet de s'extraire de la production matérielle (*Poïxis*). Pour Claude Amey²³⁰, cette pulsion « dépoïétiserait » l'art et « désœuvrerait » l'œuvre, puisque celle-ci n'est plus le terminus du processus de création. L'être est alors substitué par « l'expérience vécue » et la technicité productive de l'œuvre est exhibée par le corps même. Cette expérience est pour Amey une façon de rassembler son corps qui, dispersé dans le monde surmédiatisé et marchandisé, ne se ressent que partiellement, scindé entre un « corps littéral » sans regard et un « regard sans corps ». D'un côté le corps n'est que surface, de l'autre il est délocalisé par le regard qu'il porte sur le monde. Pour répondre à ce constat brutal, l'art performatif s'emploie à rassembler le corps. En donnant du sens aux choses, l'artiste investit le monde et l'habite. Seulement, c'est par son inconscient qu'il entre en contact avec ce qui l'entoure. En

²³⁰. Claude Amey, article « Le Corps en son milieu », *Corps et Arts*, Séminaire Interart de Paris, 2007-2008, Paris, Klincksieck, 2010, coll. « Université des Arts ».

laissant son intellect de côté, en proposant comme seul espace défini le lieu scénique de la représentation et la démarche écrite au préalable, l'artiste, par son aptitude à créer et à laisser la réalité de côté, renoue avec une forme d'expression primitive. Toute l'émotion et la compréhension de soi à travers l'acte performatif appartiennent au monde du mythe et du rêve. Dès que la pensée cesse d'être dirigée, c'est l'imagination qui prend le relais et éloigne la conscience du présent. Pour Jung, c'est à travers la pensée imaginative que se font les connexions entre le monde conscient et le monde archaïque de l'être humain. Quand une action se réalise, l'artiste ne rend pas compte exclusivement physiquement de son appartenance au monde : il puise dans sa source spirituelle, c'est-à-dire dans ses images psychiques toutes puissantes. La propriété des archétypes, qui prennent forme dans l'inconscient de l'homme, a un effet « divin » car sa puissance mentale est instinctive. C'est pourquoi l'excitation cérébrale que va engendrer l'action peut être qualifiée de spirituelle.

D'après Claude Lecoûteux, la vision extatique et le songe sont des moyens de communiquer vers l'au-delà. Ils se retrouvent dans toutes les cultures et, au Moyen Âge, ils étaient le seul moyen de voir la face cachée des choses, de connaître le revers de la réalité. La volonté de questionner l'invisible a toujours été, pour les chrétiens comme pour les païens, une occupation capitale. Cependant Lecoûteux différencie la vision extatique (païenne) du songe (chrétien). La première implique un voyage de l'âme au-dessus du corps, d'ailleurs il ne s'agit pas d'âme mais de double, tandis qu'avec le second l'âme ne se sépare pas du corps mais reçoit et accueille des images et des apparitions. Leurs manifestations ne sont évidemment pas toujours de bon augure : « *Si l'âme attache le chrétien à Dieu, le double lie le païen au cosmos tout entier, au-delà compris.*²³¹ » Le double ne vient pas du monde de(s) Dieu(x) mais de celui des morts. Lecoûteux parle même de « *professionnels de l'extase* », personnes capables de quitter leur corps à leur guise. Ils remplissent des missions par le biais de leur *alter ego*. Ils connaissent les façons de rompre les liens entre eux et leur double et peuvent aller et venir à leur guise entre les deux mondes. Ils « prennent la peau » de ce qu'ils veulent - comme pour le loup-garou - mais, à la différence de l'artiste en action, les extatiques ont le corps inerte. Ils passent de l'éveil au sommeil en un bâillement. Ce soupir provient d'une ancienne croyance qui permettrait à l'âme de s'envoler et aux esprits d'entrer

²³¹. Claude Lecoûteux, *Op. cit.*, p. 40.

dans le corps. La bouche devient porte et le corps refuge. Certaines sagas racontent que le chaman qui sort de son corps peut revenir avec des stigmates. Si l'animal qu'il incarne est blessé, il en portera les traces sur son corps d'homme.

La thématique de l'*alter ego* qui, depuis l'Antiquité, interroge la dualité de l'être et sa complexité, a toujours été présente dans la littérature, l'art et les histoires populaires. Les croyances du Moyen Âge sont les sujets de nombreuses sagas et fables qui sont difficilement parvenues à l'époque contemporaine mais qui pourtant ne lui sont pas si étrangères : on y trouve les fées, les sorcières et tous autres avatars que l'homme s'est appropriés pour sortir de la réalité et la fuir. Traditions païennes et chrétiennes ont, en outre, de nombreux points communs. Lecoûteux distingue *alter ego* matériel et spirituel. Ce dernier est le seul à être concerné par l'autoscopie, faculté de voir son double, donc de se voir soi-même, ce qui, dans les croyances anciennes, serait une manière d'annoncer la mort.

Or toute démarche artistique ne met-elle pas toujours en place un dispositif spéculaire ?

Qu'il s'agisse de performance, de photographie, de vidéo ou de peinture, l'artiste n'existe que par le double. Qu'il s'agisse de son ombre, de son image, de son reflet ou de sa projection. Continuellement, il interroge par sa production le mythe de Narcisse, sans pour autant s'y référer directement. Il s'agit, pour la psychanalyse, « *d'un état dans lequel le moi garde la libido auprès de lui-même*²³² ». Sa définition suppose une relation libidinale vis-à-vis de sa propre image. Dans le roman d'Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, il est question d'une relation amoureuse à travers un tableau. Le portrait de Dorian Gray réalisé par Basil Hallward plonge le jeune homme dans un sentiment/état amoureux, la vision de son propre visage le comblant. À ce spectacle, il se sent empourpré de plaisir et ses yeux s'illuminent « *comme s'il se reconnaissait pour la première fois*²³³ ». Et Dorian Gray d'ajouter : « *J'en suis amoureux, Basil, c'est une part de moi-même*.²³⁴ » Si l'objet de désir dans le rapport narcissique est le moi, alors cette sensation est autoréférentielle. Pourtant, si toute tentative artistique est une projection de soi, Oscar Wilde ne devrait pas être amoureux de son image mais bien de celle de Basil Hallward. Ce moi est doublement médiatisé et le modèle ne devient qu'un

²³². Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio-essais », p. 180.

²³³. Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, 1992, p. 85.

²³⁴. *Ibid.*, p. 89.

prétexte à l'expression. Le peintre Hallward s'exprime d'ailleurs en ce sens en déclarant : « *J'y ai mis trop de moi-même.*²³⁵ » Il a tellement donné de lui qu'il est incapable par la suite d'avoir une quelconque pratique artistique. Dorian Gray tue Basil Hallward lorsqu'il se rend compte que le tableau s'est transformé en un portrait hideux, marquant les signes de faiblesse de l'homme. Ce crime traduit son incapacité à accepter une tierce personne dans le rapport au double. Pourtant, Basil Hallward est déjà mort, artistiquement, le coup de couteau ne fait que terminer ce qu'il avait déjà sacrifié de lui-même en peignant. Le narcissisme est une violence car il ne propose rien d'autre que la mort : le voir et l'être vu font du moi la plus proche identité comme la plus extrême altérité.

Si les œuvres sont des projections de l'artiste lui-même, il se peut que certaines créations s'interprètent comme des autoportraits.

L'œuvre de Kinder-K est ainsi à bien des égards une exploration de l'inconscient et de ses avatars. Les personnages peints sous la forme d'illustrations colorées revêtent les traits ronds et expressifs de l'enfance. Jeux d'enfants, cascades, bagarres, langues tirées... Les petites filles sont pourtant loin de figurer l'enfance telle qu'elle s'envisage car, sous le graphisme pouvant évoquer celui des cahiers de coloriage et sous les traits pouponnés des personnages, l'artiste a choisi d'incarner les fantasmes de cette tranche d'âge. Les petites filles qui innocemment jouent à « papa et maman » se présentent avec des ventres de femmes enceintes, tout en gardant intact leur nudité impubère et leur cheveux longs ébouriffés. C'est toute une mythologie de l'enfance qui est représentée sous forme de tableaux, de sérigraphies, de livrets, de jeux de cartes ou encore de modelages... L'artiste réinvente une féminité archétypale où se côtoient les mondes de l'humain et de l'animal. Les personnages représentées sont des *alter ego* de l'artiste, des formules inconscientes réinventées sous forme de petits personnages, qui, comme dans le conte, constituent une narration externe à l'auteure et participent à la définition même de l'énergie libidinale investie dans son œuvre. Une Méduse aux joues roses faite en pâte à modeler vernis, coiffée de crayon de couleur, langue de serpent et crocs en avant, l'air apeurée reprenant volontairement le fameux tableau sombre du Caravage, est placardée sur le bois d'un trophée de chasse comme pour signifier que la peur de l'inconscient n'est pour l'artiste, ni plus ni moins qu'une part d'elle-même, un espace de

²³⁵ *Ibid.*, p. 53.

liberté à investir et à dominer pour mieux impulser sa création. La Gorgone, reprise de nombreuses fois dans son travail, évoque le regard effroyable en pleine autoscopie. Dans le mythe, il est celui de l'horreur, de l'annonce de la mort ; ici, il est caricaturé, terrassé par son auteure du fond de son espace psychique souterrain.

La mort est tout aussi présente dans ses « Oiseaux Vierges », une œuvre élaborée dans le courant de l'année 2012. Ces femmes-oiseaux, telles des harpies, confectionnées à partir de carcasses d'oiseaux morts, reprennent la posture célèbre de la Vierge Marie, figure de sainteté et icône chrétienne. Les bras ouverts de la Vierge sont remplacés par des ailes, le visage par des crânes, des plumes et des drapés sculptés recouvrent la charpente du corps qui n'est autre qu'un « cadavre » de bouteille, comme le décrit l'artiste, signes tangible d'une adolescence *punk* et survoltée. Surnommées les « Chiennes de Zeus », les harpies étaient des divinités vengeresses. Dans *L'Odyssée*, elles sont responsables de toutes les disparitions. Volant âmes et enfants, elles sont, dans le langage courant, associées aux sorcières, symbole de féminité pure, ancestrale et anti-patriarcale. Les « Oiseaux Vierges » de Kinder-K reprennent la thématique catholique dans un but subversif, faisant de la vierge une déesse païenne comme elle l'était, avant que le catholicisme ne s'approprie les puissances iconiques ancestrales pour les enfermer dans un culte monothéiste. Leurs corps-bouteilles renferment certains symboles forts visibles entre les plis du drapé blanc... L'une contient des os et une médaille, l'autre un serpent. La bouteille est une allégorie du corps. Contenant un liquide, souvent concentré, dans le cas du parfum ou de l'alcool, elle métaphorise l'intériorité de l'être et son caractère précieux. En renfermant une médaille, symbole de l'artifice, de la « belle face des choses » et des os, qui sont les structures de l'âme, Kinder-K fait de ses « Oiseaux Vierges », les gardiennes de la création artistique. L'autre bouteille contenant le serpent détient la force de la pulsion libidinale, moteur également de la création et du processus de sublimation. En proposant des volatiles comme avatars de l'essence imaginative, l'artiste brosse d'elle-même un autoportrait païen, s'éloignant volontairement d'une féminité classique, attendue et stéréotypée. Elle devient cette autre femme, à la fois divinisée et cadavérique, entre chair putrescible et icônes archaïques.

2. Puissance et trans-figuration

La nudité est très présente dans l'iconographie religieuse mais rejetée en tant que liberté individuelle. En effet, chez les catholiques, le corps n'est pas tant refoulé : c'est le pêché qui déroute. Le corps lui est à l'image de Dieu, il fait partie de la création divine. Chez Thérèse d'Avila, par exemple, le médium poétique est particulièrement révélateur de sa recherche spirituelle. Entre une brûlante douleur d'aimer et un savoureux laisser-aller à la jouissance et à la création, cette mystique s'exprime à travers une poésie, empreinte d'une puissance charnelle indissociable de son art. C'est par cette sublimation que Thérèse d'Avila peut témoigner de ses expériences mystiques. L'écriture emporte chaque lecteur dans le creux des entrailles de cette sainte qui décrit avec le plus de justesse possible son amour pour le Verbe. Le féminin, synonyme d'enfermement, de pureté divine et de repentance, est pourtant accompagné d'une immense stimulation charnelle et sensuelle, laquelle vient briser l'image d'un corps chaste. Le corps est, en effet, chez elle ouvert, transpercé, délicieusement partagé entre le terrestre et le divin. C'est un corps androgyne puisque pénétré par un « lui » qui occupe physiquement son cœur, au point de lui faire mal. Un mal qui ressemble à une peine glorieuse, où la nourriture est remplacée par l'extase et l'eau devient le symbole du lien entre l'âme et le divin, qui, « [j]aillissant de dehors ou de dedans, active et passive, ou ni l'un ni l'autre » [devient un] « corps à corps érotique, co-présence et co-pénétration qui [lui] donne la conviction d'être, c'est à dire d'être vivante.²³⁶ »

La nudité du Christ, à travers la crucifixion, constitue l'image la plus forte et la plus répandue du monde chrétien. Tous les moments de la vie du Christ sont représentés avec beaucoup de sensualité : qu'il s'agisse de son baptême, de sa résurrection ou de la scène de la célèbre Pietà... Le Christ est une figure particulièrement charnelle qui impose par sa présence érotique une lecture de l'humanité tout entière. L'œuvre d'Andreas Serrano lui a rendu hommage. Son célèbre « Christ Piss », réalisé en 1987, plonge un crucifix dans de l'urine. Par cette association, Serrano rend au Christ sa corporéité humaine, avec tous les fluides qui le constituent. Le crucifiement fut longtemps pratiqué en Orient et chez les Romains, mais la Crucifixion, symbole d'amour sacrificiel, est devenue un motif exemplaire. Ce que Serrano fait est un écho au

²³⁶ Julia Kristeva, *Thérèse mon amour*, Fayard, 2008, p.114.

christianisme primitif. En liant l'icône à l'abjection, il s'oppose à la fétichisation de l'image pour mettre en lumière une réalité humaine où la mort lente et douloureuse s'accompagne de relâchements musculaires et donc de déjections.

Les martyrs aussi font preuve de sensualité dans de nombreuses représentations. Pour Saint Sébastien, par exemple, des peintures le montrent dans une position lascive, attaché à un poteau, partiellement dénudé et le corps couvert de flèches sanguinolentes. Ce n'est pas un hasard si ce martyr est considéré comme la plus vieille des icônes homosexuelles. De nombreux artistes, cinéastes, musiciens lui ont rendu hommage. D'abord à la Renaissance à travers les peintures, puis avec Shakespeare (*La Nuit des Rois*, vers 1600), est venu ensuite le XIX^e avec les peintres romantiques jusqu'à Jean Cocteau au XX^e (*Les Archers de Saint-Sébastien*, 1912), Federico Garcia Lorca (*Saint Sébastien*, 1927), Derek Jarman (*Sébastiane*, 1976) ou encore Pierre et Gilles (*Saint Sébastien*, 1987) en photographie... Ce martyr romain du IV^e siècle, saint patron qui protégeait les hommes de la peste noire à une certaine époque, est devenu, par la survivance de sa puissance érotique et iconographique, celui qui aujourd'hui préserverait du V.I.H. De la peste au sida, la figure du saint traverse les époques et sa dimension religieuse a longtemps permis de dissimuler une lecture homoérotique. D'ailleurs, la performance de Ron Athey intitulée sobrement « Sebastiane » évoque cette résurgence religieuse dans le milieu des *bodmods* et de la performance *underground*, où le corps percé d'aiguilles et de crochets devient le tombeau de celui qui s'en sert en tant que médium artistique.

La plasticité du saint entravé par les flèches, à demi nu, en pleine trans-figuration, intervient comme un véritable code culturel, à la fois sexuel (puisqu'il renvoyait au sadomasochisme) mais aussi stratégique, puisque c'est l'icône du saint qui a permis de véhiculer, sans passer par la censure, une sensualité érotique évidente, au même titre que les peintres de la Renaissance se cachaient derrière les déesses mythologiques pour représenter des femmes nues. De nombreuses figures masculines ont été séduites par l'impact de la performance sur l'imaginaire collectif et ses résurgences religieuses, faisant du corps acteur, un martyr ou une icône au même titre qu'un saint ou une « diva ».

Le corps de Steven Cohen, entre représentations artistiques et activisme politique, de ce « juif, blanc et pédé » en Afrique du Sud dérouté par sa présence exubérante et sa posture de victime volontairement revendiquée. Arrestations, brutalités policières, étoile de David en diadème ou en cache-sexe... Cohen porte sur scène et dans la rue la même énergie illustrative et intemporelle, faisant de son corps le lieu de culte du martyr. Dans un autre registre, Jean-Luc Verna, entièrement tatoué et percé, articule son corps avec son travail de plasticien, entre performance et dessins transgressifs. Celui de Lazlo Pearlman, lui, s'exhibe fièrement en tant que corps trans, dans des cabarets et spectacles burlesque. Né avec l'anatomie biologique d'une femme, Pearlman n'hésite pas à mettre en lumière sa virilité bâtie sur la négation du phallus biologique, afin de bouleverser les représentations normées tout en faisant de son corps une œuvre d'art, au même titre que Buck Angel ou Kay Garnellen, deux artistes et acteurs pornographiques jouant sur les ambiguïtés du genre. Par leur corps embellis, préparés, structurés par la permanence de leurs choix inscrits sur leur peaux (scarification, hormones, tatouage, *branding*...), la discipline qu'ils se sont imposée (bodybuilding, danse, yoga...) ou des prothèses, maquillages et autres accessoires transidentitaires (gode-ceintures, accessoires S.M, plug anal...), les performeurs se mettent en scène et renversent les représentations cloisonnées du masculin, sans pour autant se soustraire à leur masculinité, bien au contraire : leur assurance et leur implication charnelle impose une figure archétypale de la virilité, puisqu'en constant dépassement d'elle-même. Ils soulignent, par leur engagement physique, une position « sexopolitique » qui va à l'encontre de la normalisation et produisent ainsi des courts-circuits dans la structure de pensée socioculturelle.

Par son écriture empreinte de sensibilité et de respect envers ceux qu'elles considère comme étant « oubliés » « opprimés » et les « siens », Despentès met à nu ses sentiments et propage, à travers articles, préfaces d'ouvrages ou encore entretiens, un positionnement sincère, touchant, empreint de sensibilité et de respect à l'égard des êtres humains. Sa lettre ouverte à Lionel Jospin par exemple, publiée sur le site du magazine gay *Têtu*, le 12 novembre 2012, a été reprise sur de nombreux réseaux sociaux, blogs et forums. Réponse directe à ce que Lionel Jospin avait pu dire quelques jours auparavant à la télévision à propos du mariage homosexuel - le mariage entre personnes du même sexe ne rentrant pas, selon lui, dans les codes de l'humanité qui se

compose « *d'un homme et d'une femme* » - Despentès en profite pour « déconstruire » à travers cet article, le mariage hétérosexuel et ainsi formuler un message d'amour envers ceux que Jospin a pu attaquer violemment par ses propos. Pour de nombreuses personnes, son texte est « *agressif* », « *gratuit* » et de « *mauvais goût*²³⁷ ». Mais, pour la plupart, ses détracteurs sont des hommes (blancs) hétérosexuels. À l'inverse, les personnes qui ont partagé et relayée ce point de vue sont essentiellement des femmes et des homosexuels. Aussi le discours de Despentès touche-t-il là où il doit toucher, c'est-à-dire du côté de ceux qui, par égoïsme, ne remettent pas en cause leur position sociale. Si les reproches les plus virulents à l'encontre de Despentès sont, la plupart du temps, prononcés par des hommes, c'est qu'elle « percute » directement l'éducation et la propagation du confort social masculin, dénonçant non seulement le mariage comme une institution de possession mais également la place du père comme « chef de famille ». Dans ces conditions, les prérogatives dont bénéficie la position masculine n'ont plus lieu d'être, celle-ci ne se distingue plus « statutairement » de celle de la femme, l'égalité l'ayant juridiquement nivelée. Elle critique alors avec ironie la « catégorisation » des individus :

*Dans ce débat, personne n'est homophobe. Ils sont juste contre l'égalité des droits. Et dans la bouche de Jospin on comprend bien : non seulement contre l'égalité des droits entre homos et hétéros, mais aussi contre l'égalité des droits entre femmes et hommes. Parce qu'on est bien d'accord que tant qu'on restera cramponnés à ces catégories-là, on ne sera jamais égaux.*²³⁸

L'inégalité entre homosexuels et hétérosexuels a pour origine la différence perpétuée par l'éducation entre l'homme et la femme. L'humanité à propos de laquelle Jospin a discoursé est aussi celle qui a opprimé les femmes :

*C'est dommage pour les femmes, vu que, in fine, cette humanité-là, c'est l'histoire de comment elles en ont pris plein la gueule pendant des millénaires, mais c'est l'humanité, que veux-tu, on la changera pas.*²³⁹

Polémiquant avec Jospin, dont elle rapproche les thèses de celles de Proudhon, Despentès raille l'évidence de la position de l'oppression masculine, en rappelant la place de « chienne » de la femme au sein de la société :

²³⁷Propos recueillis sur le réseau social *Facebook*, le 12 novembre 2012, lors de la publication de l'article.

²³⁸Virginie Despentès, Article « Virginie Despentès répond à Lionel Jospin et aux anti-mariage pour tous » sur www.tetu.com

²³⁹*Ibidem*.

*Il y a, en 2012, des atteintes à la morale autrement plus brutales et difficiles à admettre que l'idée que deux femmes veulent se marier entre elles. Qu'est-ce que ça peut faire ? Je sais, je comprends, ça gêne l'opprimeur quand deux chiennes oublient le collier, ça gêne pour les maintenir sous le joug de l'hétérosexualité, c'est ennuyeux, on les tient moins bien.*²⁴⁰

Bien qu'exprimant une position de femme non assujettie à la morale et aux bonnes manières, Despentès transmet un message d'amour, en notant au passage que des propos de l'ancien Premier Ministre peuvent faire mal (« *Ce n'est pas super délicat pour les célibataires et les gens sans enfants, son truc, mais Jospin est comme ça*²⁴¹ [...] ») et en s'insurgeant en faveur des enfants adoptés, vivant avec leurs deux parents ou non (« *Pour les enfants adoptés par un parent seul, c'est ignoble de vous entendre déblatérer.*²⁴² »). Si sa défense des familles homoparentales déroute, c'est du fait que Despentès se prononce, non pas en se revendiquant de la position sociale attribuée aux hommes et aux femmes, mais en étant simplement humaine, dans tous les sens du terme :

*Je m'étais déjà dit que je ne me voyais pas « femme » comme le sont les « femmes » qui couchent gratos avec des mecs comme lui, mais jusqu'à cette déclaration, je n'avais pas encore pensé à ne plus me définir comme faisant partie de l'humanité.*²⁴³

En insérant cette remarque concernant les « *femmes qui couchent gratos avec des mecs comme lui* », Despentès fait référence, une fois de plus, à l'image de la bourgeoise blanche telle qu'elle est définie dans *King Kong théorie*. Pour elle, « *coucher gratos* » signifie se faire entretenir par un homme, dépendre de lui. C'est porter « un collier de chienne » et être considérée comme quelqu'un d'inférieur (l'image de la chienne étant négative ici puisque perçue du point de vue de l'opprimeur et non remis en question par la victime). Despentès ravale ainsi la femme mariée hétérosexuelle au même niveau que la prostituée. Toutefois elle différencie ces deux femmes dans leur liberté respective :

C'est triste d'entendre des femmes parler d'amour comme d'un contrat économique implicite. Attendre des hommes qu'ils paient pour coucher avec elles. Ça me semble aussi glauque pour elles, qui renoncent à toute indépendance – au moins la pute, le client satisfait, peut aller faire un tour

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ *Ibidem.*

tranquille – , que pour ces mecs dont la sexualité n'est admise que s'ils ont les moyens de raquer. (KKT, 76)

Le mariage est envisagé sous l'angle économique, c'est-à-dire un contrat qui sert à unir des propriétés, à déterminer des héritages et des lignées, bien loin de l'union d'amour dont il est censé être l'éclatante manifestation et bien loin du sacrement religieux également. L'image de l'homosexuel est renvoyée à l'image du « sauvage », celui qui, au sein de la civilisation occidentale n'a pas sa place.

Cette civilisation est la recherche toujours plus avancée du perfectionnement d'un idéal matériel, social et intellectuel, mais à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, cette vision a contribué à percevoir les « sauvages » comme des « primitifs », comme des individus moins évolués que ceux des populations occidentales. La première adresse du dictionnaire l'induit puisque les peuples dépasseraient leur « condition primitive » par le truchement de leurs efforts à accéder à la « civilisation » : « *Fait pour un peuple de quitter une condition primitive (un état de nature) pour progresser dans le domaine des mœurs, des connaissances, des idées.*²⁴⁴ » Le terme « primitif » est, par conséquent, connoté négativement. Il porte toujours en lui une idée de comparaison, sous-entendant que la personne qui est jugée (ou évaluée) serait moins évoluée que celle à laquelle on la compare. Pour celui qui énonce cette appréciation, le primitif est celui qui présente un manque de raffinement, d'organisation et d'accomplissement technologique. Derrière un grand nombre de définitions anthropologiques et sociologiques, se cache une certaine réception de la théorie de l'évolution de Charles Darwin. Ainsi, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, on a, par analogie, dépeint les primitifs contemporains en les assimilant à des hommes préhistoriques. De même, étaient-ils évalués par rapport à leur capacité de *mimésis* de la réalité. La définition de l'art en vigueur s'imposait alors comme si elle était universelle. Ces préjugés ont présidé à l'essor du Primitivisme (étymologiquement « imitation des primitifs »). Et c'est autour de 1920 qu'on a commencé à reconnaître la force stylistique d'un art africain longtemps méprisé. Le livre de Carl Einstein, *Negerplastik*, a révolutionné les pensées esthétiques tandis que les grands courants artistiques du début du XX^e se sont affirmés à partir d'une approche du « sauvage » comme échappatoire à une étouffante technologie. Avec Picasso, Gauguin et les surréalistes, l'art moderne sort des sentiers battus, rencontre enfin

²⁴⁴.TLF.

d'autres cultures et invite à questionner certaines formes de représentation, même si l'égalité entre les sexes reste encore un mystère pour certains...

Qu'il s'agisse de femme trop « virile » ou d'un homme trop « efféminé », dès qu'un individu ne fait pas de place dans sa sexualité, son être et/ou ses relations aux symboles du patriarcat, il est mis à l'écart et stigmatisé. Les artistes les plus en prise avec ce temps mettent en lumière, par et dans leurs œuvres, une volonté de sortir, de prendre congé de ce monde. C'est en étant eux-mêmes souvent marginalisés qu'ils forgent des esthétiques puissantes, vitales et profondément cathartiques. Le « féminin », ici, n'appartient pas au domaine biologique : il dissimule une multitude de subjectivités par sa valeur contre-productive et induit symboliquement orientation sexuelle, âge, race ou classe dans sa symbolique politique. Dire d'un individu qu'il est « féminin » peut sous-entendre qu'il ne répond pas aux critères de genre, de pouvoir et de domination tels que la culture les a mis en place. C'est encore faire place à la différence : au non-blanc, à la « pédale » ou à l'immaturité de l'enfant... C'est finalement laisser entrer le sauvage là où le corps social réclame du civilisé.

La force qui émane des ouvrages de Pinkola Estés et de Despentès semble être la même. Il s'agit d'une énergie vitale comme la nommerait Artaud, d'une volonté de puissance pour le dire avec Nietzsche ou encore d'une pulsion de vie pour être plus près d'une définition psychanalytique. La poigne viscérale qui anime l'écriture de ces deux auteures conduit le lecteur vers un ailleurs et lui permet de confronter son propre vécu, sa propre éducation et faire le lien entre son expérience personnelle et celui des femmes qui écrivent. Pourtant, si celui-ci semble emporté dans ce flux d'énergie c'est qu'il est peut être au départ lui aussi, animé par cette élan libérateur et par une volonté de questionner son quotidien, voire de politiser sa singularité en établissant des liens avec ces vécus communs. La *poiësis* ou production artistique se distingue de la *praxis* qui est l'action portée par l'action elle-même pour les philosophes. Sans but précis, la *praxis* questionne l'immédiateté et la liberté de s'exprimer. Chez les deux auteures du corpus, les notions s'entremêlent puisque ces femmes révèlent que c'est par leur connaissance qu'elles peuvent être actives politiquement. Elles poussent à mettre en écrit ce qu'elles sont et ainsi transposent leur témoignage personnel en questionnements sociologiques, soulevant de nombreux enjeux collectifs. Pour ces deux auteures, le poétique ne va pas

sans le politique. L'intimité que peut impliquer une pratique artistique et son intention de soulever des questionnements universels rejoignent l'idée que « le personnel est politique », slogan référentiel au mouvement féministe des années 1970. En effet, si cette « forme de force », qui n'est « ni féminine ni masculine », peut investir le domaine public, alors elle pose irrémédiablement l'idée que rien n'est fatal et que tout peut être envisagé, revu et rejoué tout le temps. Ce qui compte, c'est de pouvoir se libérer soi-même des carcans autant sociaux que personnels, les seconds étant souvent dans l'ombre des premiers.

a. Du personnel au politique et de l'intime à l'universel

Chez Despentes, tout est « clair » car tout y est dévoilé : féminin et masculin ne font qu'un, leur spécificité (en tant que différence) est annihilée jusque dans le langage et la prise de position. D'aucune façon, le corps n'est un souci puisqu'il n'est que conception individuelle, culturelle et historique... Il faut l'enterrer symboliquement et ne se prévaloir que de la chair. Chair féminine ou chair masculine, voilà qui est secondaire : ce qui prime, c'est de savoir d'où l'on vient, à qui l'on s'adresse et comment sortir des « cases » dans lesquelles le système emprisonne les individus. C'est prendre en considération les classes sociales et proposer de faire parler ceux qui ne sont jamais écoutés ni représentés par les médias. Despentes parle en tant que « *prolotte de la féminité* », « *ex-pute* » et femme proche des actrices pornographiques. Elle relance le débat car elle sait que les femmes dont elle parle sont des personnes sans cesse minorisées. De la même façon que Morgane Merteuil, porte parole du STRASS²⁴⁵, un mouvement luttant contre la pénalisation de la prostitution et auteur de l'essai *Libérez le Féminisme* !²⁴⁶, Despentes prend la parole pour les sien(ne)s. Son discours permet de neutraliser les idées reçues car c'est un témoignage. Comme toute affirmation à la première personne, celle-ci implique une auto-proclamation. Sa mentalité punk l'a conduite à mener sa vie sans entraves, en faisant ce qu'elle souhaitait faire. Elle a trouvé à travers cette communauté, une richesse et une liberté qu'elle défend dans ses écrits avec ferveur. Ses romans et son essai s'imposent frontalement face à un ordre établi et

²⁴⁵.Syndicat des travailleuSEs du Sexe.

²⁴⁶.Morgane Merteuil, *Libérer le Féminisme!*, Paris, L'Éditeur, 2012, coll. « Idées et Controverses ».

aux « obligations » masochistes judéo-chrétiennes. Elle brise les injonctions normatives en représentant un espoir pour celles et ceux qui ne peuvent pas s'affirmer dans leur vie (à cause de leur famille justement ou de leur éducation, à cause des pressions que l'on met sur ceux qui ne rentrent pas dans la norme). Autrement dit, Despentès repousse les limites de l'enfermement, elle pousse les murs, élargit les espaces. Grâce à sa parole franche et sa langue déliée, elle reconnaît les « autres » en reconnaissant les « siens ». Despentès est dans le don et non dans la prise de contrôle. Donner d'elle, de son histoire, donner de l'espoir, donner la parole, donner du fil à retordre...

Priver quelqu'un de parole, c'est prendre du pouvoir sur lui.

Se référer à sa propre vie, quand celle-ci ne correspond pas à une vision de masse normalisée par cette classe sociale, permet d'enrichir les débats plutôt que de les fermer, et de donner ainsi à appréhender un autre versant du féminin : la part que l'on essaie de cacher et qui pourtant représente une réalité. Pour s'exprimer, les femmes n'ont pas d'autre choix que de se regrouper, de discuter, tout comme elle l'ont toujours fait, pour s'organiser entre elles. La parole est un outil contre l'oppression. Ainsi, elles peuvent élaborer des stratégies de lutte et donner du poids à leurs revendications, en partant d'un vécu singulier, d'une identité qu'elles ne veulent pas occulter. Les femmes qui choisissent de vivre en dehors des normes font preuve de courage, celui de ne pas se soumettre aux lois patriarcales, comme peut en témoigner l'image de la putain. Pourtant certains abolitionnistes diront néanmoins qu'une prostituée est soumise aux hommes, mais en perturbant le couple hétérosexuel, la putain perturbe l'ordre patriarcal et déconstruit l'ordre établi. Par ce symbole elle bouscule l'image du féminin classique car elle fait partie intégralement du monde des hommes, tout en se servant de sa propre stigmatisation comme d'une forme de pouvoir rentable.

Se sentir au cœur d'une communauté d'individus ayant un vécu similaire au sien est une forme de résistance qui conduit à s'interroger sur sa propre valeur politique. Cette stratégie permet de visualiser la puissance individuelle comme une puissance politique et reformuler les injonctions naturalisées et mises en place par l'éducation. C'est à partir de ce constat, que l'expression plastique peut entrer en jeu, comme une invitation à repousser les possibles du réel. Pour les féministes, qu'elles appartiennent à la seconde ou à la troisième génération, ce qui importe avant tout, c'est de ne rien tenir à

l'écart : il est important de mettre au même niveau l'intime et les enjeux collectifs. Venu d'Amérique, le mouvement des femmes, inscrit dans la politique de Mai 68, a permis une redéfinition des priorités sociales. La volonté de changement devait s'inscrire dans les rapports individuels et non rester cramponnée à une image immuable. Le « tout est politique » exprimé à l'époque signifiait avant tout que rien n'était fatal et que les décisions communes devaient se faire en fonction des individus, donc des femmes, lesquelles n'étaient plus cantonnées à l'image du foyer. L'envie de décider pour soi-même, gouverner sa vie était la première bataille des féministes : une révolution de l'intérieur, par la force interne et non plus une représentation, une passivité, une hiérarchisation des pouvoirs. En 1970, lors de la sortie du numéro spécial de *Partisans*, intitulé « Libération des femmes année zéro », Carol Hanisch répond aux propos négatifs de la nouvelle gauche à l'égard du mouvement des femmes, propos qualifiant le combat des femmes de « thérapeutique » et de « personnel ». Pour Hanisch, les problèmes sont bien loin d'être des soucis « personnels », au contraire : « [n]os problèmes personnels sont des problèmes politiques pour lesquels ils n'existent aucune solution personnelle, il ne peut y avoir qu'une action collective pour une solution collective²⁴⁷ ». Le terme « thérapeutique » était alors usé pour insinuer que ces femmes-là n'étaient pas adaptées aux normes et se devaient de faire des efforts pour s'intégrer à la société, et laisser faire la politique, donc les hommes... En menant cette lutte, par elles-mêmes et pour elles-mêmes, les femmes partageaient dans leur militantisme non pas les mêmes opinions mais la même oppression. Les problèmes personnels comme les violences conjugales, les viols, le harcèlement ne pouvaient être relégués au rang de fatalité naturelle puisqu'ils étaient - et sont toujours - une construction culturelle et un fait social. Les preuves individuelles devenaient des questionnements politiques. Dans cette optique de changer la vie privée en un combat collectif et vital, le féminisme constitue, encore aujourd'hui, une revendication collective où la vie amoureuse, la sexualité ou les questions d'ordre familial entretiennent un rapport direct avec les notions de pouvoir et d'exploitation à combattre.

Les questionnements de Pinkola Estés poussent à réfléchir à la notion du féminin. En effet, si l'auteure de *Femmes qui courent avec les loups* propose de s'inspirer de son

²⁴⁷ Carol Hanisch citée par Françoise Picq, « *Le personnel est politique* », article *Féminisme et for intérieur*, URL : http://www.upicardie.fr/labo/curapp/revues/root/35/françoise_picq.pdf_4a081f5cb27e9/francoise_picq.pdf

passé, de son histoire de femme pour comprendre ses souffrances et ainsi sortir de la victimisation et de l'oppression, il se peut que sa thèse soit alors envisageable pour n'importe quel être humain opprimé, peu importe son sexe. Le personnel est politique pour quiconque subit une stigmatisation, puisque ces mêmes stigmatisations sont générées par les normes sociales et perpétuées par l'éducation. L'intersectionnalité étant inhérente à tous rapports de domination, sa réflexion au sein du mouvement féministe a été inévitable. En effet, la possibilité d'une double ou d'une triple oppression sur une même personne est envisageable : un individu de sexe féminin qui subit des violences, peut également en subir quant à sa couleur de peau, sa classe sociale ou son orientation sexuelle. D'après Elsa Dorlin, à la lumière des nombreuses féministes ayant travaillé sur ces questions, le genre précède le sexe mais la sexualité, elle, précède le genre. Aussi, l'archétype de « femme sauvage » pourrait alors être pensé et retrouvé par des hommes ayant eu un vécu social de femme, c'est-à-dire aux transgenres dit « female to male », aux personnes nées de sexe masculin et ayant évolué socialement en tant que femme, « male to female ». D'après les enquêtes menées en 2009 par l'association Homosexualités et Socialisme (HES) ainsi que le mouvement d'affirmation des lesbiennes, gay, bi et trans (LGBT), les personnes trans ont beaucoup plus de risques de vivre dans la pauvreté, l'isolement et subir des violences physiques et sexuelles que les personnes cisgenres²⁴⁸. L'enquête menée par ces associations démontre que 20 % des personnes trans sont rejetées par leur famille et leurs proches. Malgré les nombreuses similitudes avec les oppressions que peuvent subir les homosexuels, les trans n'ont aucune reconnaissance sociale et politique. Changer de sexe est une démarche complexe mais changer d'identité l'est encore plus quand la personne ne veut ou ne peut pas passer par une opération. Les questions que soulèvent les trans sont au cœur des combats de certaines féministes (malheureusement pas toutes). Qu'il s'agisse d'androgénie, d'intersexualité ou de transsexualité, c'est toujours un corps qui entretient un lien fort avec le féminin, biologiquement ou socialement. Qu'il s'agisse d'homophobie, de transphobie ou de putophobie, la violence de tous ces termes ne fait

²⁴⁸. Selon l'association canadienne des professionnels en santé des personnes transsexuelles : « *Les termes « cisgenre » et « cissexuel » trouvent leurs origines sur l'internet dans le milieu des années 90, et furent ultérieurement adoptés par les académiciens (en particulier en ce qui a trait à l'étude des théories queer) pour faire référence aux gens qui ne sont pas transsexuels; les individus dont le genre et le sexe sont les mêmes.* » URL : <http://www.cpath.ca/2009/12/14/what-does-cisgender-mean/?lang=fr>

que confirmer qu'il s'agit de misogynie avant tout chose, d'un corps « féminisé » contaminant le corps socialement dominant de la société : le masculin.

Ce sont d'ailleurs les questionnements féministes pro-sexe et queer qui ont permis de souligner ces questionnements autour du genre.

L'idée même qu'un individu ne soit pas assignable à une seule « case » perturbe les institutions et la norme en général car le féminin et la féminité discrédite la masculinité et pose problème à tous les niveaux. D'ailleurs, il semblerait que d'après cette même enquête, la transition d'une personne de sexe féminin vers un genre masculin serait mieux « acceptée » que l'inverse : les familles étant plus à l'écoute et soutenant plus souvent une personne FTM (Female to male) que MTF (Male To Female), par crainte et sentiment de honte vis-à-vis du regard extérieur (le FTM pouvant tirer profit des avantages sociaux que son genre lui assigne, contrairement au MTF). Cette violence, dans un cas comme dans l'autre, témoigne d'un non-dit, d'un déni total de cette réalité de la part du système. De ce fait, la sensibilité aux revendications féministes semble être évident pour certains FTM : par leur ancien vécu social de femme, certains engagent un discours militant en défendant cette frontière entre le féminin et le masculin comme un espace en soi, un lieu de liberté d'expression possible et indéterminé qui procure un confort physique, sexuel et social mais qui malheureusement n'est pas reconnu comme tel. Dans le documentaire de Valérie Mitteaux, réalisé en 2011 et intitulé « *Fille ou garçon : mon sexe n'est pas mon genre* », cette frontière est explorée. À travers quatre portraits de jeunes hommes trans, Mitteaux propose quatre visions transgenres différentes. Tous ont un parcours différent : Kaleb a suivi un traitement hormonal mais parfois se re-travestit en femme, Rocco s'est fait opérer et s'étonne chaque jour des privilèges que lui octroie son genre masculin, Lynee ne veut pas changer et enfin Miguel, autrefois nommée Maria, déclare qu'il n'a jamais changé physiquement et s'en réjouit. Ce documentaire cherche à mettre en évidence la force que peut contenir cette lisière, à la fois simple et complexe, qu'est le transgenre : simple pour l'évidente liberté que ces garçons vivent à travers leur corps (possibilité de passer du féminin au masculin et *vice versa*, émancipation de certaines contraintes sexuelles ou sociales...) mais complexe pour une société qui accepte mal les trans²⁴⁹.

²⁴⁹.D'après l'enquête menée en 2009 par les associations HES et LGBT : 27 % des personnes trans ayant répondu au sondage sont victimes de transphobie à l'école après avoir fait leur *coming out* et 14 % d'entre eux le sont également sans l'avoir fait.

Depuis Michel Foucault et ses travaux sur la mise en évidence de la sexuation et de la sexualité ainsi que de leurs conditionnements par des logiques de pouvoirs, les recherches sur le genre n'ont cessé de s'étendre. Zone de flou, de transformation, d'exploration de soi, de l'autre ou de ses tendances sexuelles... De nombreux artistes se sont inspirés de leur vécu ou de leur questionnement à ce sujet pour renverser les idées reçues. La différence sexuelle et la sexualité sont des valeurs normatives qui rassurent et servent de base à la construction de la société, et c'est justement cette base que les artistes ont explorée, remodelée, repensée voire détruite pour ouvrir ces évidences cloisonnées. Si la féminité et la masculinité sont une construction politique, l'hétérosexualité n'a plus lieu d'être une évidence « naturelle ». D'après Despentes et de nombreuses théoriciennes queer, c'est justement cette même hétérosexualité qui permet de maintenir la sexualité sous le joug d'un contrôle perpétuel. Pour Pat Califia, « [n]otre société lutte pour que la masculinité chez les hommes et la féminité chez les femmes paraissent naturelles et déterminées par la biologie²⁵⁰ ». Pour Préciado, il s'agit carrément d'une mascarade politique. L'Occident n'accepte pas de laisser la testostérone en vente libre par exemple, pour la simple et bonne raison que la virilisation²⁵¹ du féminin effraie. En effet, les codes visuels étant extrêmement importants dans cette binarité féminin-masculin, avoir du poil au menton ou parler avec une voix grave pourrait transgresser les règles violemment, voire être un crime : « *Il est ahurissant qu'en Occident, au début du XXI^e siècle, dans une société high-tech à l'extrême dans la gestion de la reproduction, le décodage du genre se réduise à la pilosité faciale et au timbre de voix. Nous pouvons donc dire que la barbe et la voix, et non le pénis et le vagin, et non les chromosomes X et Y, sont les signifiants culturels du genre dominant dans notre société*²⁵². » La différence sexuelle s'effectue visuellement avant tout, par un certains nombre de signes physiques mais surtout d'accessoires, de vêtements et de performances physiques. Il suffit de regarder : Pierre Molinier, Marcel Duchamp, Michel Journiac, Claude Cahun, Alberto Sorbelli, Yasumasa Morimura... Les performances artistiques ont donné de nombreux travaux photographiques et d'écrits sur le brouillage des genres. Cette déterritorialisation des entités anatomiques, refus du dogme freudien et lacanien prenant le phallus comme référence, interrogent le

²⁵⁰ Pat Califia, *Op.cit.*, p. 51.

²⁵¹ Virilisation au sens positif, c'est-à-dire selon les symptômes que décrit Préciado dans *Testo Junkie*: libido décuplée, impossibilité de dormir (donc productivité), sentiment de puissance, etc.

²⁵² Béatrice Préciado, *op.cit.*, p. 178.

kistch, le vulgaire ou le « trop » comme le raffinement, l'élégance et la préciosité et permettent de sortir du culte du modèle masculin blanc hétéronormé écrasant les personnes.

Le parti-pris de Pinkola Estés de s'adresser uniquement aux femmes peut alors s'étendre aux transsexuels, transgenres, aux travestis, aux intersexués ou aux androgynes, même si ce n'est pas l'intention de l'auteure semble-t-il. Mais si cette auteure suit à la lettre la logique du corps opprimé, de l'individu mis à l'écart, montré du doigt, ne se reconnaissant pas à travers le modèle dominant (que ce soit dans la sexualité ou physiquement), alors *Femmes qui courent avec les loups* s'adresse aussi aux femmes qui se prostituent. En effet, cette zone d'autonomie et de liberté que procure l'indétermination du genre peut être aussi vécue par les prostituées et travailleuses du sexe en général. La prostituée vit dans une zone sensible qui est à la fois celle de la liberté et celle de l'oppression d'une société incapable d'accepter qu'une femme puisse avoir un corps (libre). Le déni du corps et de la sexualité, puisque c'est de cela qu'il s'agit en premier lieu, constitue le point central des politiques abolitionnistes. Signaler comme un danger aux bonnes mœurs et aux catégories genrées, cette sexualité tarifiée permet de mettre en évidence certains mécanismes sociaux d'oppression, tels que la systématisation de l'hétérosexualité et ses codes de séduction. Ainsi, d'après Morgane Merteuil la prostitution permet de « *prendre conscience du caractère normatif de l'hétérosexualité* » et ainsi de « *mettre à distance [ses] injonctions [...]*²⁵³ ». Cependant, elle n'est pas une orientation sexuelle mais bien un statut socio-professionnel, non reconnu par la société et l'État. Ce travail sexuel inclut le corps, la sexualité et la liberté individuelle, c'est pourquoi il est régulièrement calomnié, discrédité et rabaissé. La figure de la putain renvoie à l'image d'une femme qui n'appartient pas au genre féminin puisqu'elle incarne à la fois le symbole de la féminité extrême, stéréotypé (la femme fatale) en échappant aux règles qui maintiennent l'oppression sur son sexe par l'utilisation des codes de la sexualité masculine. À travers cette androgynie symbolique, elle est écartée de la norme par la fascination qu'elle exerce dans les esprits. Cette même fascination provoque sa stigmatisation, tout comme

²⁵³ « Réflexion d'une pute anti-clients, hétérophobe et misandre », par Morgane Merteuil, article publié le 24 août 2013 sur le blog « Langues de putes », URL : <http://languesdeputes.wordpress.com/2013/08/24/reflexions-dune-pute-anti-clients-heterophobe-et-misandre/>

pour les personnes transgenre ou pour les travestis. Finalement « être femme », pour Pinkola Estés, n'est certainement pas une donnée biologique puisqu'elle-même étant féministe, elle sait bien qu'« *on ne naît pas femme* ». L'auteure explore plutôt la bisexualité psychique, autrement appelée « *animus* » et « *anima* » par la théorie jungienne, force générée par l'imagination et son ancestral héritage d'images et de figures. Pour elle, « être femme » c'est savoir composer avec son « *animus* », c'est-à-dire avec l'archétype d'un masculin commun. Pinkola Estés est très nuancée car le masculin n'est pas dans ces propos un symbole d'oppression perpétuelle mais une figure ancestrale dont il est possible de tirer profit. Si la féminité est une « putasserie » ou un « art de la servilité » pour une société misogyne à travers les yeux de Despentès, pour Pinkola Estés, elle appartient au domaine du psychisme et de ses innombrables figures archétypales qui peuvent être perçues comme des alliées si elles sont acceptées comme telles. Louve, sorcière, putain, amazone, harpies... Les représentations féminines sont aussi fortes, violentes, animales ou sacrées que les masculines. Elles exercent un pouvoir sur le psychisme et permettent de panser les blessures intimes, personnelles, et nourrir la création artistique. Chez Pinkola Estés, ce qui émane de soi, de ses rêves, de ses songes, de ses fantasmes ou de ses projections constitue une part réaliste de l'universel et fait partie intégrante du monde, en tant que matière à vivre, à imaginer et à se penser au cœur des choses environnantes. L'outil bénéfique qu'elle propose est de prendre conscience de soi d'un point de vue politique, en situant sa position personnelle au cœur d'un système en perpétuelle construction de nouveaux enjeux collectifs (puisque en tant que femme, c'est bien l'enjeu que proposent les féministes de sa génération). Mais il s'agit aussi d'exclure toutes formes de culpabilité vis-à-vis de soi-même, en prenant ces représentations archétypales comme le point central d'une résistance poétique - symbole d'une puissante liaison avec le reste du monde et des autres humains - en revisitant les contes et histoires qui forgent les imaginaires communs. À la fois situé entre une prise de conscience politique et poétique, le lecteur est encouragé à sublimer sa rage en proposant de nouvelles lectures créatives de son quotidien.

Alberto Sorbelli réalisa en 1994 une performance intitulée « Première tentative de rapport avec un chef d'œuvre ». Escarpins vernis, maquillage, bas mis en évidence, jupe

courte et moulante... Tous les attributs vestimentaires d'un féminin outrageux sont mis en évidence et exposés dans un lieu sacré dédié à l'art : le Louvre.

Le défi de Sorbelli est avant tout de proposer ses charmes aux spectateurs venus admirer la Joconde et de se placer ainsi en œuvre d'art lui-même : produit fétichisé au cœur d'un système capitaliste, travesti et putain à la fois, vendant ses charmes aux touristes avides de découvrir de « vraies » œuvres, nobles et sacrées. Provoquant ainsi le rejet, la mise à la porte, voire la condamnation par la Justice, Sorbelli choisit de mettre en scène aussi cette réalité : la violence policière, le corps souillé par les coups et l'exclusion hors du lieu capitaliste « propre » et sacralisé. Par cette sublime apparition, en se transformant en défiguration du féminin, Sorbelli met en lumière la marchandisation de l'art à travers une esthétique de la prostitution. Baqué dira que c'est toute « *la capacité de résistance, identitaire et érotique des minorités*²⁵⁴ » qu'il questionne. En faisant de son corps une œuvre d'art marchandable, Sorbelli met en valeur le corps de l'artiste comme puissance de travail et de jouissance. C'est tout le reflet de l'hypocrisie sociétale prête à travestir l'art « noble » derrière de faux semblants sacralisés, tandis que le corps du travailleur sexuel reste blâmé et condamné²⁵⁵.

Créer en prenant son corps comme support, outil et œuvre lui-même au sein d'une production artistique est une manière de se prostituer : offrir une jouissance direct à travers sa peau, son flux sanguin, ses respirations, ses désirs... Dans cette optique, les performances *post-porn* ont été et sont encore plus que productives, puisqu'elles agissent dans le but de donner une valeur politique fondamentale à la sexualité, le tout

²⁵⁴.Dominique Baqué, *Op. cit.*, p. 97.

²⁵⁵.La nouvelle loi française mise en place par la députée du Parti Socialiste Maud Olivier a été votée: une contravention de 5^e classe destinée à toute personne ayant recours à la prostitution, qui est en réalité une punition moraliste d'une amende de 1500 euros pour « sensibiliser » les consommateurs de sexe tarifé. La récidive pourrait coûter elle, un délit puni de 6 mois d'emprisonnement, de 7500 euros d'amende et d'un stage de sensibilisation aux conditions d'exercice de la prostitution, sous forme de désintoxication. Comme ont pu le mettre en lumière les associations humanitaires et les prostituées elles-mêmes, cette solution ne fera qu'empirer la situation des femmes les plus précaires qui, sans-papiers et sans ressources, exerceront leur métier dans des conditions bien plus insalubres qu'elles ne le sont déjà. Finalement, cette loi votée par la gauche actuelle n'est pas sans rappeler celle votée par la droite en 2003: la réglementation du racolage public menée par Nicolas Sarkozy, qui a exclu toutes les prostituées dans des zones périphériques, les condamnant à pratiquer leur métier dans l'ombre. Le résultat fut catastrophique concernant les conditions d'hygiène mais aussi - et surtout - concernant les violences sur les prostituées par la police elle-même et/ou par certains clients mal intentionnés. À ce propos : Maîtresse Nikita et Thierry Schaffauser, *Fières d'être putes*, Montreuil, L'Altiplano, 2007.

en prenant des références personnelles afin de détourner les stéréotypes liés à la pornographie *mainstream*, dans une production artistique. Il s'agit de prendre son propre corps (avec tout ce qu'il a de poils, de graisse ou de maigreur), sa propre sexualité (déviant, le plus souvent) et ainsi faire de ses pratiques intimes une création artistique publique, loin de la blancheur, de la blondeur et du silicone des images diffusées en masse. En compilant création et sexualité, les performeuses *post-porn* choisissent de ne plus théoriser autour de la sexualité mais, au contraire, d'agir. L'idée est de soulever les barrières qui existent entre l'espace privé et l'espace public et de faire de sa sexualité un espace à ouvrir au monde afin que celui-ci prenne connaissance de l'existence de nouveaux possibles liés au corps.

Bien entendu, Pinkola Estés est loin de ce type de revendications radicales, puisque son féminisme est basé sur la conscience de soi et non la revendication sociale. Mais en faisant du sujet un puits sans fond de toutes les cultures, elle ouvre cependant les représentations à de nouveaux modèles possibles, éloignés des modèles occidentaux, et cherche à mettre en lien les histoires communes à tous les peuples sous une même valeur : celle du remède ancestral, imaginatif et profondément poétique. Sa problématique concerne cependant l'espace géographique et certains indices concernant la liberté sexuelle. L'idée significative « *Va dans les bois* » qui implicitement fait référence à la sexualité, dévoile que son féminisme peut ouvrir à d'autres réflexions plus vastes. Au XVI^e siècle l'expression « danser le loup » et au XVII^e « danser la branle du loup » signifiaient « faire l'amour ». L'expression plus commune « avoir vu le loup » équivalait, pour une jeune fille, à avoir eu des rapports sexuels pour la première fois et à avoir perdu son innocence en dehors d'un mariage consenti. Cette façon de faire de la femme un individu naïf et irréprochable est ce qui constitue le modèle féminin judéo-chrétien. La chasse au loup, activité dangereuse pour celui qui la pratique, prend le sens d'une division des rôles sexués en faveur des hommes par rapport aux femmes, ces dernières étant toujours considérées comme inférieures (physiquement, intellectuellement et sexuellement) aux dangereux mâles (fort, courageux et pulsionnels). En proposant d'aller voir ce qui se passe dans le bois afin de rencontrer le loup, Pinkola Estés, en plus de faire référence au monde de l'inconscient, provoque avec subtilité des questionnements autour du corps et de ses désirs sexuels, réflexions que certaines performeuses *post-porn* ont pu mettre explicitement en évidence. L'appellation

« *post-porn* » vient d'Annie Sprinkle et de son « *post-porn modernist show* » en 1992 à New-York, où il s'agissait de supprimer toutes craintes à l'égard du sexe féminin, et d'« aller voir » plus près, pour annihiler tous les fantasmes d'horreurs ou de dégoût propres à l'anatomie féminine. La volonté de briser les idées reçues, de proposer de nouvelles représentations, d'ouvrir les possibles liés aux corps, constituent pour cette auteure un élément essentiel pour retrouver ses origines sauvages et s'émanciper de toute oppression.

b. La « petite mort » : la mise à nu comme mise à mort de la morale

Chez Desportes, les corps sont à nu. Ce dévoilement aplatit toute possibilité de fantasme et de pouvoir. Ainsi, en décrivant Manu accroupie dans une pièce qui « *regarde attentivement du sang couler d'entre ses jambes* » (*Baise-moi*, 152) tout en faisant exprès de faire des taches au sol pour salir la moquette, Desportes permet aux femmes de renouer avec leur nature, rejetée par les religions monothéistes qui considèrent le sang menstruel comme une souillure. Celui-ci est aussi, pour Virginie Desportes, une façon de lier les femmes à la violence. Or le caractère sacré qui se rattache au sang menstruel est ce qui conditionne depuis des millénaires les lois et les conventions à l'égard des femmes. On utilise le terme « perdre » son sang quand une femme a ses règles, c'est le signe qu'elle n'est pas « remplie », qu'elle ne porte pas d'enfant, qu'elle manque par conséquent de prix et de valeur, la maternité étant, dans cette société judéo-chrétienne, un symbole directement associé à la Vierge :

*[...] le sang des femmes terrorise, fascine, répugne, émeut. Le sang de la vie, le sang du sexe, le sang de la mort. Il fait l'objet de nombreux mythes. Il donne lieu à des interprétations diverses, symboliques et même magiques sur le rapport du temps cyclique, à la mort, à la pureté.*²⁵⁶

Si Desportes exploite ce symbole, c'est pour le démystifier. Entre rejet et fascination, elle donne à voir l'intériorité féminine. Montrer son sang, c'est désacraliser la grossesse, représenter un corps sain : qui n'a peur ni des superstitions, ni de lui-même. C'est une manière de provoquer aussi, puisque les règles sont considérées comme fécales : pour

²⁵⁶ Jacqueline Schaeffer, « Le Fil rouge du sang de la femme », article disponible en ligne, URL : www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2005-4-page-39.html, p. 40.

Despentes, étaler son sang menstruel, c'est une façon de « chier » sur le système de valeur féminin-masculin qui assujettit les êtres.

Dans l'ouvrage de Charlotte Roche, *Zones Humides*, le lecteur est entraîné avec humour à « investiguer » le corps de l'héroïne, Hélène Memel, laquelle décortique chaque souvenir qu'elle a de ses pratiques rituelles. Sa peau, ses plaies, ses orifices et ses sécrétions invitent à « visiter » le corps féminin : « *En fait, mon côté spécial, c'est que je me contrefous de l'hygiène et méprise les gens propres sur eux et aseptisés comme elle* », déclare-t-elle en parlant de l'infirmière qui « *fait très attention à ses ongles* » et qui à « *l'air d'être dégoûtée par tout ce qui [l']entoure*²⁵⁷ ». Hélène Memel est à l'hôpital pour une opération du rectum, claquemurée dans sa chambre, ses souvenirs surgissent et viennent « tacher » cet univers aseptisé. Dans le chapitre consacré aux menstruations, elle détaille l'habitude qu'elle a de répandre son sang pendant ses rapports sexuels. Salir les draps, changer de position, pratiquer le cunnilingus... Roche donne à son héroïne une identité de femme-enfant aux comportements animaux. Il semble pourtant que tout ce « naturel », amené et soutenu par la naïveté du style littéraire, tout autant que par la « candeur » du personnage, cherche à « éduquer » le lecteur. Chez Despentes comme chez Roche, le « voir » est révélation de ce qui est invisible, c'est-à-dire des organes génitaux féminins internes, irréprésentables. Entre « *promotion féminine* » et « *malédiction inhérente au destin féminin*²⁵⁸ », le rouge du sang est, dans les croyances, les histoires transmises à l'oral et dans les textes, assimilé à un vecteur de « honte » et/ou de « culpabilité ». Le « voir » est une épreuve à laquelle les femmes sont soumises jusqu'à la ménopause. Si le sang menstruel fascine tant, c'est parce qu'il demeure « magique » dans les inconscients/consciences. C'est ce qui angoisse et conduit à la crainte. En extériorisant cette « magie », et en jouant avec elle, Hélène Memel se réapproprie ce qui lui appartient : cette matière organique provenant de son propre corps, elle s'en sert pour satisfaire des plaisirs liés à la chair. C'est une stratégie qui contrecarre les idéologies religieuses.

La magie chez Despentes est aussi présente ; cependant elle ne doit rien au surnaturel. Pour elle, celui-ci n'est pas forcément là où on va le chercher : c'est-à-dire

²⁵⁷.Charlotte Roche, *Zones Humides*, Paris, Anabet, 2009, p. 111.

²⁵⁸.Jacqueline Schaeffer, *Op.cit.*

dans des histoires, des dogmes ou croyances. Il se situe dans le réel sensible de la chair, là où toutes les possibilités de jouissances sont à l'œuvre.

C'est parce que la Bible déclare que « *le flux menstruel est une malédiction qui se transmet de fille en fille*²⁵⁹ » que des artistes performeuses, telles que Shigeko Kubota, activiste au sein du mouvement Fluxus dans les années 1960, ont réalisé des performances comme « Vagina Painting ». Accroupie, cette artiste a peint avec un pinceau accroché à sa culotte et plongé dans la peinture rouge, directement sur le papier blanc, déposé sur le sol. Elle propose une f(r)iction entre création plastique et procréation, dans un processus plastique qui rejette l'idée de la muse, comme d'ailleurs beaucoup d'artistes à la même époque. La peinture comme matériau culturel devient symboliquement le sang, matière naturelle qui témoigne de la mort et de la frontière du dedans-dehors du corps. L'artiste donne à réfléchir sur la fécondité intimement liée à la création artistique. Le sang menstruel, symbole de non-fécondité, se révèle fertile en créativité et propose une nouvelle vision du corps féminin, non pas modèle mais créateur. Ce même sang est symbole de destruction, de violence et de mort. Avec cette action, les femmes récupèrent symboliquement leur place au côté des hommes, tant du côté de la création que dans la destinée sanguinaire (attribuée jusqu'ici au masculin).

Dans *Baise-moi*, Desportes décrit minutieusement la jeune femme touchant son propre sang menstruel, le sentant et s'en « barbouillant ». Aucune pudeur ne se fait sentir entre les deux femmes du roman, Manus explique même à Nadine qu'elle a toujours extériorisé, par pur plaisir sadique envers sa mère et ses petits amis, son sang menstruel :

J'saigne comme une chienne le premier jour. Mais ça ne dure qu'un jour. Quand j'étais gamine, je faisais exprès de tout tacher pour faire chier ma mère. Elle fait partie de l'ancienne école, ça la fascine pas trop ces trucs-là. Si elle pouvait, elle voterait contre. (Baise-moi, 153)

Le rejet de la mère de Manus pour les phénomènes naturels liés au corps féminin tend à démontrer que les mentalités féminines ont intégré ce tabou. En décrivant des situations où les femmes se laissent aller à leurs pulsions, Desportes questionne leur animalité.

Dans la création, de nombreuses femmes ont utilisé cette stratégie pour faire entendre leurs revendications. En choisissant de se défendre avec les désignations, les

²⁵⁹. *Ibidem*.

attributs et les « qualités » que la culture leur attribue, les femmes utilisent le plus souvent leurs atouts (et leurs atours) pour échapper aux contraintes et interroger les diktats.

Sur ce mode, Valie Export réalise en 1969 une performance intitulée « *Genital Panic* » questionnant l'image érotisée du corps féminin :

Genital Panic a été présenté dans un cinéma porno de Munich. Je portais un pull et un pantalon qui laissait voir mon sexe. J'étais armée d'une mitrailleuse. Entre deux films, je disais aux spectateurs qu'ils étaient venus dans ce cinéma-là pour voir des films sexuels, mais que, maintenant, je mettais à leur disposition de vraies parties génitales et qu'ils pouvaient en faire ce qu'ils voulaient. Je suis passée lentement dans chaque rang, face aux gens. Je ne me déplaçais pas de façon érotique. Tout en marchant le long d'un rang, je dirigeais l'arme sur les spectateurs du rang de derrière. J'avais peur et je n'avais pas la moindre idée de ce que les gens allaient faire. À mesure que je passais d'un rang à l'autre, les spectateurs de chaque rang se levaient lentement et quittaient la salle. Comme ils n'étaient plus dans le contexte du film, cela devenait complètement différent pour eux d'établir un rapport avec ce symbole érotique particulier.²⁶⁰

Cette performance remet en question toute la culture sexuelle. L'utilisation de l'arme, symbole masculin, place l'artiste du côté de l'oppresseur et lui donne un pouvoir de domination. Le fantasme sexuel masculin, matérialisé par le cinéma pornographique, n'est qu'une illusion. Cette action permet à Valie Export de décrédibiliser le phallus, symbole de « domination » occidentale. En offrant aux hommes présents dans la salle, la possibilité de dépasser leur fantasme, celle-ci détruit la prétendue domination des hommes, en les confrontant à qui implique directement la chair d'une femme bien réelle (elle-même) dont ils préfèrent ignorer l'existence. Le refus des hommes de se confronter au réel souligne bien que la culture met en avant un idéal masculin (basé sur les pulsions sexuelles, animales et « viriles ») en opposition à un idéal féminin (soumise aux fantasmes masculins). Valie Export détruit ces images en inversant les rôles.

De la même manière, la peinture au sang menstruel est une façon d'exposer l'intériorité du corps féminin aux yeux de tous et ainsi permettre de faire de ce tabou un élément visible, voire esthétique. Il s'agit d'une forme de célébration de l'inexistence de la vie : la mort de l'organisme utérin qui fixe l'embryon. L'artiste australienne Kasey Jenkins propose une performance qui rejoue les codes esthétiques et politiques des

²⁶⁰Valie Export dans « Valie Export, interviewed by Ruth Askey in Vienna 9/18/79 », *High Performance*, livraison 13, vol. 4, n° 1, printemps 1981, p. 80.

artistes performeuses des années 1970. En tricotant une bobine de laine qu'elle introduit dans son vagin, l'artiste réalise un pan de laine qu'elle expose comme des traces du temps.

Réalisant l'action durant vingt-huit jours, elle tricote sa pelote de laine jambes écartées, regardant le fil se dérouler entre ses jambes. Attendant patiemment que celui-ci soit souillé par le premier jour de règles, Jenkins use de l'action de tricoter comme d'un symbole d'attente et de patience. Quand viennent les menstruations, elle continue son ouvrage, ce qui donne à son tricot blanc un imprimé rouge fait de petites taches aléatoires et disparates. La construction de l'objet en laine devient une sorte de calendrier, signalant le vide dont le sang menstruel est porteur. C'est une construction basée sur l'absence de vie, un objet élaboré à partir de la perte. Il est à noter que le pan de laine, objet de création final, est tenu par des cintres durant l'action, faisant de son vagin une porte par laquelle sort la création. Ces cintres de métal ne sont pas sans rappeler un symbole évoquant l'avortement clandestin, lequel était pratiqué par les femmes elles-mêmes, entre elles, via certains réseaux souterrains.

En parallèle à la performance, j'ai mené ces trois dernières années, un travail de peinture qui interroge la dualité qui existe entre la représentation et la transgression, mais également le sacré et l'abject. En peignant des portraits de femmes célèbres, ayant toutes à un moment ou à un autre transgressé les règles imposées par l'éducation sur le corps des femmes par le patriarcat, j'ai choisi de peindre sur leur poitrine des messages forts, extraites de slogans féministes, de chansons punk, de morceaux de phrases écrites sur des pancartes de manifestations ou sur des t-shirt de militantes. Ces phrases, souvent jetées pour exprimer une colère, pour encourager à militer ou pour faire sourire, cyniquement, appartiennent à la rue. Écrites avec mon propre sang menstruel, ces phrases prennent un autre sens.

En effet, en gardant mon sang depuis deux ans, je réinvestis mon corps dans ma pratique picturale. À l'aide d'une « moon cup » - petite coupe menstruelle en silicone introduite dans le vagin le jour des règles, et vidée au fur et à mesure de la journée dans un bol - j'ai pu conserver tout mon sang perdu au congélateur et l'utiliser comme médium à peindre.

L'utilisation de celui-ci dans cette démarche comporte de nombreuses similitudes avec une pratique performative. L'investissement se situant plus sur le long terme que dans l'immédiateté de l'action. Ainsi, les portraits de femmes peintes donnent une lecture désacralisée du corps féminin, tout en proposant une représentation iconique de ces mêmes femmes. Le sang devient « public » donc n'est plus tabou. Il se voit être désacralisé et investi comme matière première dans la réalisation de l'œuvre. Mais en passant du côté de la création, il réinvestit un pouvoir magique, une dimension sacrée et unique. C'est toute l'ambivalence de la souillure qui est mise en évidence. Ainsi, Dita von Tease, ancienne icône pornographique et aujourd'hui danseuse de cabaret burlesque, arbore le slogan queer « Kill your rapist », exposant une poitrine généreuse et un air provocateur. Lydia Lunch est cette « putain de féministe », expression empruntée aux travailleurSEs du sexe. Courtney Love, si souvent critiquée par les médias pour sa vulgarité et son comportement outrageant, est affublée de trois cases : l'une pour le masculin, l'autre pour le féminin et la dernière, cochée, sera celle d'un « fuck you » rejetant tout enfermement sexuel ou genré. Nina Hagen quant à elle, est « stigmatisée » par le mot « Empowerment ».



A.J. Dirtystein, Série « Filles de putes et Menstruosités », *Kill your rapist*, acrylique, encres, sang menstruel, 140x 85 cm, 2012

À travers une intention un peu différente, j'ai réalisé en 2014, une série de photographie d'installations intitulées « Les contemplations ». Il s'agit de trois photographies

prenant comme sujet l’empreinte et la trace du sexe féminin. La première, « Fétichisme » est une petite culotte blanche en dentelle déposée sur un crucifix. C’est un clin d’œil à la nudité du Christ, qui, sur sa croix, invite à de nombreux fantasmes. Servant de porte-culotte ou cible d’une groupie qui lui aurait jeté ses sous-vêtements au visage, le Christ symbolise l’idole impassible et immobile.



A.J Dirtystein, Série « Les Contemplations », *Fétichisme & Fétichisme* n°2, 2014

La seconde « Fétichisme n°2 » est une culotte blanche souillée de sang menstruel. Déposée sur une croix catholique également, cette image soulève les nombreux interdits liés au corps féminin et à ses libertés, héritage issu de la religion.

Enfin, la dernière photographie est une culotte tachée de sang menstruel, découpée et insérée dans un cadre ancien. Sur la trace que le sang a laissée, j’ai cousu et collé des perles, des strass et des paillettes. L’idée que le sang menstruel est précieux est mis en évidence, comme pour contredire l’idée conventionnelle qu’il faille le cacher. En effet, le cadre met en valeur une tache de sang « précieuse », comme sortie d’un

conte de fée. L'aspect brillant, scintillant ne renvoie pas à une forme de féminité sacrée mais plutôt à une célébration de la non-gestation.



A.J Dirtystein, Série « Les Contemplations », *Fétichisme* n°3, 2014

La souillure infligée par le jugement de l'impur sur le corps des femmes stigmatise. C'est justement en prenant ce stigmate comme marque de fierté que Desportes annule toute forme de dégoût, de peur ou de mal-être à l'égard du féminin. Au contraire : en prenant la marque d'infamie qu'est la violence ou la souillure comme symbole d'autorité, appartenance au monde des hommes, Desportes interroge les sentiments comme la honte, la culpabilité ou la responsabilité, qui sont associés à cette souillure. Par cette mise en évidence, elle soulève la violence des codes sociaux et leur portée symbolique sur le psychisme des individus. Cependant, en retournant la souillure psychique par une verbale, une calomnie à l'égard des valeurs sociales, Desportes renverse l'utilisation du code culturel judéo-chrétien qui consiste à culpabiliser, à faire regretter ou encore à se confesser. À travers ces trois cas de figure est mise en place une perte de soi, c'est-à-dire le don précieux de sa liberté de jouir sans entrave. En retournant le concept de perte de soi, ou plutôt de perte de sa liberté de jouissance en une perte des valeurs sociales, Desportes s'émancipe de devoir rendre des comptes à

quiconque. Elle va même jusqu'à démontrer implicitement que la notion de souillure n'est qu'un révélateur d'hypocrisie et de faux-semblants dont l'image de la femme immaculée imaginaire est porteuse. Cette « [f]emme blanche, séduisante mais pas pute, bien mariée mais pas effacée, travaillant mais sans trop réussir, pour ne pas écraser son homme, mince mais pas névrosée par la nourriture, restant indéfiniment jeune sans se faire défigurer par les chirurgiens de l'esthétique, maman épanouie mais pas accaparée par les couches et les devoirs d'école, bonne maîtresse de maison mais pas bonniche traditionnelle, cultivée mais moins qu'un homme, cette femme blanche heureuse qu'on nous brandit tout le temps sous le nez [...] » (KKT, 13) serait le portrait inversé des héroïnes de Desportes. Cette valeur absolue n'a aucun fondement réel si ce n'est la contrainte et l'oppression perpétuelle. La souillure devient chez Desportes, un mouvement, une bifurcation contre l'unité, une manière de résister à la blancheur, à la sainteté et à la domination de l'héritage religieux.

Dans *L'Antéchrist*, Nietzsche se questionne quant à l'imaginaire perpétué par la notion d'immaculation : « Est-il permis d'être chrétien aussi longtemps que la notion d'immaculata conceptio sert à christianiser, c'est-à-dire à souiller l'origine de l'homme²⁶¹ ? » Pour le philosophe, l'inhumanité de l'homme est justifiée par la christianisation. Il énonce ainsi que le christianisme est la souillure de l'humanité. En retournant le concept de souillure contre la tradition qui l'a créé, Nietzsche prône la mixité et l'abondance en dépit de l'intériorisation de la douleur, opposition qu'il construit à travers la figure de Dionysos face à celle du Christ. Cette dualité entre ivresse et culpabilité, multiplicité et unicité mais aussi entre démesure et ressentiment, marque un glissement de la chrétienté vers la christianisation. Pour Nietzsche il y aurait des qualités à être chrétien mais ces qualités ne se retrouveraient pas dans la christianisation. Le Christ serait celui qui souhaite la mort, à partir de lui, il est possible d'énoncer la tragédie de la chrétienté : escroquerie reposant sur un montage affectif. Il pose la question : comment, en donnant sa vie pour les hommes, le Christ, venu racheter l'humanité, est-il à l'origine de ce qui la souille ? Car c'est sur une accumulation des savoirs que repose l'immaculation, une sorte de pensée de la totalité, par l'additionnement mais aussi par la condamnation de la mixité et son refus du mélange.

²⁶¹ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Folio/Essais », p.95.

King Kong théorie impose une vision brisée du corps et de la norme sociale. Les jugements portés sur les individus, leurs corps, leur classe sociale ou leur sexualité – jugements portés par la société elle-même et intériorisés par les individus – sont ici ce qui fonctionnerait comme le point de départ de l'écriture de Desportes. Cette origine est initiée par une fêlure, une respiration et ce mouvement conduit l'auteure à découdre, non seulement par son écriture mais également par son expérience, tout un système basé sur l'unité. C'est ce qui constitue chez elle l'ouverture des possibles qui entraîne chez son lecteur un sentiment de profonde humanité à son égard. Cette approche humaine, par sa spontanéité, est ce qui va enrichir la lecture et donner un sens à toute son œuvre romanesque, quelque chose de vital.

c. Briser le silence

Le renversement des rôles dans l'écriture de Desportes permet de transgresser les interdits liés aux constructions sociales et défigurer les préjugés qui divisent vulgairement les deux sexes. Elle base l'écriture de *King Kong théorie* sur son expérience de femme, femme appartenant à une culture musicale et communautaire punk mais aussi femme ayant été victime d'un viol. Il semble que l'histoire du viol, qu'elle partage et qui lui permet d'introduire son essai, est le socle de toute sa pensée féministe. En prenant cet événement comme « squelette » de sa réflexion, elle met en évidence l'importance de cette violence dans la construction de la société contemporaine. Acte considéré aujourd'hui comme criminel, il n'en a pas toujours été ainsi et témoigne d'une forme ancestrale de « mariage ». D'après Susan Brownmiller, « [l]a forme première des relations conjugales permanentes et protectrices, l'union que nous connaissons maintenant sous le forme du mariage, semble avoir été institutionnalisée grâce au rapt et au viol de la femme perpétrés par l'homme²⁶². » Cette forme de violence aurait toujours existé : elle constituait la base des rapports homme/femme. En faisant du compagnon un « protecteur » contre les autres violeurs, le patriarcat s'est imposé en se servant du corps des femmes comme d'une acquisition. Cette possession, première notion de propriété avant l'ère capitaliste, révèle que le viol est, dans un langage guerrier, une manière de prendre le territoire de l'autre. Violer les

²⁶². Susan Brownmiller, *Le Viol*, Paris, Stock, 1976, p. 26.

femmes en temps de guerre a toujours été une technique d'asservissement et d'intimidation, une excuse qui sert les pulsions masculines dans leurs formes les plus caricaturales, les femmes conquises étant un butin. Utilisées comme épouses, esclaves, concubines et/ou trophées de guerre, elles ont toujours été violées pour servir d'élévateur social à l'homme. Cet acte, tout au long de l'histoire, a toujours été érigé au titre d'exemple ou de prétexte à des conquêtes héroïques : que ce soit à travers les mythes classiques grecs, dans l'*Illiade* ou avec l'histoire des Sabines.

Le viol, en temps de guerre, est un outil provocateur qui symbolise, pour celui dont la femme ou les filles en ont été les victimes, une défaite indiscutable et l'état d'impuissance dans lequel il se trouve en tant que vaincu. Ainsi, le corps féminin devient un « *champ de bataille avec un cérémonial, un lieu de parade pour le salut au drapeau des vainqueurs*²⁶³ ». Cette utilisation du corps de l'autre comme d'un territoire à conquérir induit surtout, pour l'homme vaincu, que son pouvoir de domination lui a été confisqué. Par la virginité, la chasteté ou le consentement régissant déjà le corps des femmes, le viol vient briser le contrôle tacitement instauré dans les esprits et devient un message privé d'homme à homme : il est « *l'équivalent de la ruine de sa propriété privée*²⁶⁴ ».

Dans *King Kong théorie*, Despentes soulève à deux moments son impuissance et sa colère face cette violence. D'abord, son incapacité à pouvoir se défendre, elle et son amie lorsqu'elles se font violer par les automobilistes qui les prennent en stop :

Et je suis surtout folle de rage de ce qu'en face de trois hommes, une carabine et piégée dans une forêt dont on ne peut s'échapper en courant, je me sente encore aujourd'hui coupable de ne pas avoir eu le courage de nous défendre avec un petit couteau. (KKT, 47-48)

Puis Despentes raconte qu'une de ses amies se fait violer chez elle, trois ans plus tard. Quand elle apprend cette nouvelle elle est bouleversée : « *Ça m'a plus révoltée que quand ça nous était arrivé directement.* » (KKT, 38) Le silence qui règne autour du viol est cimenté par la culpabilité mais, lorsque celui-ci est brisé par les femmes elles-mêmes, les autres femmes peuvent éprouver beaucoup d'empathie. La peur historique de la fausse accusation, perpétuée par les hommes sur les femmes depuis l'histoire de la femme de Potiphar et de Joseph l'Israélite dans la Bible, a toujours été un facteur qui

²⁶³ *Ibidem*, p. 52.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 459.

entretenait le silence. De la peur de la vengeance de l'agresseur et de la culpabilité après l'agression (honte d'exposer l'affaire en public et sentiment de responsabilité) jusqu'à la crainte de passer pour menteuse, la femme qui parle doit surmonter de nombreuses pressions sociales. Ayant pendant longtemps été écartées des postes et des situations où il s'agit d'appliquer la loi pour défendre les victimes (policiers, juges, jurés, procureurs), les femmes ont assisté à l'accommodement des lois par les hommes eux-mêmes : plainte rejetée par les gendarmes ou policiers²⁶⁵, difficultés rencontrées au moment de déposer plainte pour les prostituées²⁶⁶ ou accusations sans témoin faisant de la parole de la femme contre la parole de l'homme une bataille non équitable... Despentes est radicale par rapport au fait de porter plainte et considère que la justice doit se faire autrement. L'écriture de *King Kong théorie* est, semble-t-il, l'incarnation de cette croyance :

Se déclarer victime d'un viol, dans un commissariat, je pensais instinctivement que c'était se remettre en danger. La loi des flics, c'est celle des hommes. (KKT, 38)

Face à cette injustice, les femmes s'écoutent. Ce sont généralement elles qui croient le plus en la parole des autres femmes. Une des performances d'Ana Mendieta, par exemple, a soulevé le voile face à ce type d'agression. Sans titre mais communément appelé « Rape scene », la performance de Mendieta a été réalisée suite à un viol commis sur Sara Ann Otten, une jeune étudiante du campus de l'université d'Iowa, en mars 1973. Profondément touchée par cette nouvelle, Mendieta décide de réaliser une mise en scène qui la mettrait elle, en position de victime, sur la table de sa cuisine, un jour où elle aurait invité d'autres étudiants chez elle, le but étant de faire ressurgir ce sombre drame à la lumière de tous les regards, afin de prendre le monde à témoin, par surprise. L'intimité de l'appartement était une manière d'ouvrir publiquement aux yeux des

²⁶⁵ *La plainte jetée à la poubelle est une anecdote que j'ai vécue personnellement lorsque j'avais quinze ans. Cependant, cela reste une histoire assez courante. Voir aussi ce témoignage sur Le Nouvel Observateur : <http://www.rue89.com/2012/04/16/violee-13-ans-cassee-quand-je-porte-plainte-sept-ans-apres-231170>*

²⁶⁶ « La distance sociale module l'échelle de gravité des crimes dans une société d'ordre, distribuant d'abord le poids des violences selon l'appartenance des victimes. Le rang est décisif. La dignité de l'« offensé » oriente le calcul et suggère la mesure du mal. Le droit dit tout simplement la force. Il légitime un rapport de puissance : il ne se fonde pas sur une équivalence entre les individus, mais sur une hiérarchie entre des sujets. » Ainsi, à la lumière de Georges Vigarello, il est possible d'affirmer qu'une plainte pour viol, encore malheureusement aujourd'hui, n'est prise au sérieux que par rapport au statut professionnel et à la classe sociale de la victime. Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1998, coll. « Points », p. 24.

premiers concernés (les étudiants) ce que cette violence signifiait envers les femmes. Imbriqué dans une série de trois œuvres, *Rape scene* s'imposait comme une prise de position physique et politique, faisant du corps de l'artiste un corps-tombeau, réceptacle de la mémoire de cette femme assassinée après son viol.

Le viol s'impose surtout comme une souillure pour la victime. Mais là où Mary Douglas y voit une menace pour l'ordre social, une menace de basculer en marge des règles imposées, Despentes remet les choses à leur place : la seule menace est le carcan moral dans lequel la société choisit d'engouffrer ses croyances. Les règles imposées pour l'ordre social, pour l'intégrité du corps, deviennent des injonctions qui ne délimitent plus un espace personnel mais imposent une vision unique du corps. Ces mêmes règles - contrôlant plus le corps des femmes que celui des hommes - agissent comme une double peine, puisqu'elles contribuent à renforcer la part de culpabilité face à l'agression. Aussi, par la transgression de ces interdits liés au corps, Despentes délivre les femmes de cette prison psychique, en imposant au lecteur une absence totale de remords face à sa propre histoire de viol qu'elle compare à une histoire de guerre, une « *haine déshumanisée des autres* » (KKT, 53) vis-à-vis d'elle et de son amie.

Coco Fusco est une performeuse américaine qui travaille sur les techniques de guerre et sur la place des femmes au sein des armées. En écrivant son *Petit manuel de torture à l'usage des femmes soldats* en 2008, elle développe, par le biais d'une lettre adressée à Virginia Woolf, une acerbe critique des techniques de guerre dont les armées américaines usent afin de contraindre les populations occupées. C'est précisément de la torture utilisée à des fins « démocratiques » durant les interrogatoires dont il s'agit : elle en explique le dispositif politique et propose à travers ses performances artistiques de mettre en scène ce qui s'y joue réellement. Ainsi, après avoir suivi une formation militaire afin d'affiner ses propos, Fusco cherche à comprendre qui sont les femmes qui s'engagent dans l'armée américaine. Elle se rend compte très vite que, placées sous les projecteurs, les femmes envoyées sur le front - sous le signe d'une égalité sexuelle - ont permis de percevoir les pratiques de torture comme quelque chose de moins grave. Cette stratégie est en réalité une façon de donner une forme « plus humaine » à l'occupation en Irak et ainsi d'utiliser le féminisme et la féminité comme une arme puisqu'il semblerait que « *notre société ne dispose pas d'un langage politique approprié permettant de se représenter les femmes comme les auteures délibérées d'actes de*

*violences sexuelles*²⁶⁷ ». Ces femmes soldats deviennent des « *tortures chicks* » et sont utilisées à des fins de violences, jouant avec les interdits religieux de leurs prisonniers et leurs divergences culturelles : « *La prétendue liberté sexuelle de la femme américaine devient ainsi une arme permettant de matraquer des prisonniers issus d'une société supposée moins permissive.*²⁶⁸ » Ainsi les femmes jouent le rôle de « consolatrices bienveillantes » ou encore d'« interrogatrices embrouillées » afin d'arriver à leurs fins et de torturer par la suite les soldats. Elles misent sur le côté maternel et la gentillesse pour piéger les Afghans et perpétuent sous de nouvelles formes ce que l'armée a toujours fait.

Pour Coco Fusco, le besoin d'informer passe par le médium de la performance. En faisant appel à l'équipe Delta et en suivant des cours d'entraînement de survie, à la résistance, à l'évasion ou à la fuite, Fusco interroge la guerre. Elle élabore une performance « *A Room of One's own : Women and Power in New America* » où elle recrée un espace clos et où elle apparaît en treillis dans une vidéo évoquant celles de surveillance. Elle y est en train de questionner un « prisonnier ». Elle mène ensuite une conférence sur scène durant laquelle elle « épiluche » la thématique de la guerre contre le terrorisme, prenant pour appui des illustrations évocatrices de femmes soldats investies dans des interrogatoires. Le besoin de performer est pour Fusco une façon de rejouer la réalité aussi obscène et inhumaine soit-elle. Les photographies « réelles » sont pour elle injustes et mettent le spectateur dans une position de voyeur, elles relèvent d'une infamie malsaine, déjà si présente à travers les médias. Fusco leur préfère la mise en scène, se jouant à remplacer ces « théâtres de guerre » que sont les informations médiatisées par une vérité de l'action, par la parole et les images. Tous les subterfuges de l'Administration et du Gouvernement américain afin de minimiser les crimes de guerre sont étudiés de près. Ce qui perturbe le public durant ces performances est que le bourreau, ou plutôt l'interrogateur, est une femme. La réaction des spectateurs face aux images (montrant une femme blonde dominatrice malmenant un détenu arabe au crâne rasé) est très souvent le rire. L'idée qu'une femme puisse être dangereuse ou abuser sexuellement un homme provoque l'hilarité puisque, culturellement, les femmes ne sont pas éduquées à la violence, étant la plupart du temps les victimes de ce genre d'agression. Fusco cherche surtout à comprendre comment le féminisme peut être

²⁶⁷.Coco Fusco, *Petit manuel de torture à l'usage des femmes-soldats*, Paris, les Prairies Ordinaires, 2008, coll. « Penser/croiser », p. 65.

²⁶⁸.*Ibidem*, p. 63.

asservi à la structure autoritaire et patriarcale de l'armée laquelle se sert des femmes et de leurs combats menés jusqu'à aujourd'hui. L'État américain s'empare des idéaux féministes pour légitimer sa politique guerrière et torturer plus « commodément », puisque l'opinion n'appréhende pas ces actes et cette violence de la même façon que si un homme en était l'auteur. Il convient ici de réaffirmer que, à travers les manifestations féministes pro-sexe, les performances post-porn ou les communautés queer ou BDSM, le féminin « sauvage » ne se réclame en aucun cas du féminin culturel qui voudrait faire des femmes des perpétuelles victimes du système patriarcal. L'armée, sous couvert d'une égalité des sexes, utilise les revendications des femmes, considérées comme minoritaires, pour alimenter ses techniques de guerre et se moquer des conventions internationales interdisant la torture. La polarisation des genres permet à ce jour d'alimenter ces techniques de guerre.

La société entretient deux genres polarisés afin de les préserver dans une érotisation constante et confiner la sexualité dans une hétérosexualité à des fins reproductive (tant sur le plan humain que - cela va de soi - sur le plan économique). La variation du genre existe sur le plan génétique tout autant que sur le plan social. Les combinaisons de possibilités sont, pour Pat Califia, une évidence qui remet en question le système basé sur une binarité : « *[l]es petits garçons doivent être masculins pour devenir des hommes hétérosexuels avec des pénis, et les petites filles doivent être féminines pour devenir des femmes hétérosexuelles avec des bébés.*²⁶⁹ » Cette binarité a depuis les années 1980 été la bête noire du mouvement activiste queer. C'est pourquoi elle a été maintes fois remise en questions à travers les actrices de la scène post-porn ou des artistes dissidentes sexuelles luttant pour la libération des corps.

3. Faire de sa sexualité une œuvre à transmettre

Aux États-Unis, le mouvement queer, qui voit la « majorité », la norme, se construire aux dépens des minorités sociales, émerge à la fin des années 1980. Ce terme, utilisé en premier lieu comme une insulte à l'égard des homosexuel-le-s, se retourne contre leurs agresseurs pour devenir une revendication identitaire à travers des groupes de militants, puis une théorie s'infiltrant dans un courant universitaire, influencée par la

²⁶⁹ Pat Califia, *Op. cit.*, p. 62.

philosophie post-structuraliste. Les formes d'intervention des acteurs de la culture queer sont multiples, reprenant avec provocation la théâtralisation et la parodie induites explicitement dans la connotation vulgaire du terme signifiant « anormal ». Utilisation radicale, la *queer attitude* critique fortement les courants gays et lesbiens également, afin d'établir une brèche irrévocable avec tout modèle binaire prenant l'orientation sexuelle comme centrale. D'ailleurs le mot « queer » signifie « à travers », venant de la racine indo-européenne *Twerkw*, qui a donné l'allemand *Quer*, c'est-à-dire « transversal » et le latin *Torquere*, qui veut dire « tordre²⁷⁰ ». La notion de traversée induit irrémédiablement une volonté de rendre visible toute forme d'expression en dehors des normes de genres et de sexualités afin de déstabiliser l'ordre social établi. Par cette stratégie, les queers veulent briser l'exploitation qui règne sur leur corps et, ainsi, vivre publiquement en jouissant du désordre que leur simple présence peut provoquer dans l'espace public. Une manière de mettre en lumière que, si le pouvoir hétérosexuel peut fonctionner, c'est par une politique d'oppression sévère à l'égard du « hors-norme », de l'étrange et de la différence, en bref grâce à l'exploitation et la négation d'un bon nombre de personnes et de pratiques.

À partir d'un constat brutal exprimé à l'égard de certains individus ne rentrant pas dans la norme, l'activisme politique queer s'est formé afin de répondre brutalement à ces agressions, notamment à travers des organisations américaines comme Queer Nation à partir de 1990, Act Up ou encore les Pink Panthers (patrouille d'autodéfense « *bash back* »). C'est ensuite à partir de cette activité intense et catégorique contre l'ordre hétéropatriarcal (à travers les actions publiques principalement, les détournements publicitaires, l'appropriation des symboles de culture de masse...) que la théorie queer a pris son essor se donnant « *pour objet d'examiner les processus de construction identitaire et communautaire autour des questions sexuelles*²⁷¹ ».

À la différence de l'activisme qui répond frontalement à toutes formes d'agressions par une action publique et radicale, la théorie cherche à questionner l'utilité des identités sexuelles tout en avouant ne pas pouvoir passer outre les oppositions binaires, puisque celles-ci ne peuvent exister qu'en relation les unes avec les autres. À travers l'expérience puis la théorie, sont nées de multiples créations

²⁷⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the closet*, 1991, cité par Daniel Welzer-Lang, *Les hommes et le masculin*, Paris, Payot, 2008, p. 105.

²⁷¹ Daniel Welzer-Lang, *Op. cit.*, p. 117.

artistiques qui ont permis de structurer en une forme esthétique hybride ces deux voies au premier abord opposées. Ainsi, de l'expérience à la théorie et de la théorie à la pratique, la pensée et l'action queer se veulent transversales, faisant un lien entre les individus, basé avant tout sur l'affinité et non sur l'identité, permettant une conscience critique toujours remise en cause et actualisée suivant les priorités de chacun. Les productions artistiques en sont renforcées puisque impulsées par une volonté de remise en cause non pas de soi mais des valeurs établies. C'est pourquoi elles utilisent de nombreux codes transgressifs appartenant souvent aux registres de la pornographie et de l'érotisme. Portés avec fierté et rage aux yeux du grand public et dans les espaces communautaires réservés à ces pratiques artistiques, les réalisations déroutent et encouragent à libérer les tabous tout en faisant du corps le point central de ces démarches.

La question entre création et sexualité mais aussi entre art et pornographie se pose : en quoi ces deux pratiques, opposées sur le plan esthétique, culturel et dans leur finalité peuvent se rejoindre et former une revendication ? Mais surtout comment le queer, se voulant être en rupture total avec toute pensée impérialiste héritière de la construction occidentale dont l'art serait le paroxysme, pourrait à son tour devenir paradoxalement une démarche artistique ?

Pour Rachèle Borghi, assimiler le post-porn à une pratique esthétique ou une avant-garde artistique serait réducteur. En effet, l'art de faire de sa sexualité une œuvre à transmettre s'affirme avant toute chose comme un combat social. Ses interconnexions entre les luttes des minorités font de lui un mouvement politique et poétique à la fois vital et viscéral, cherchant à traverser les concepts tout en se liant à la chair, afin de ne pas taire ce que les corps peuvent sécréter. Le collectif *Go fist foundation* définit le post-porn en ces termes :

*Le post-porn n'a pas de limites, il ne se limite pas à montrer un acte sexuel, il ouvre la porte à la visualisation de nos fantasmes et de nos désirs. Il essaie de partager et de rendre visible notre sexualité et des manières de sentir. Dans nos sociétés hétéronormées et patriarcales, on nous apprend à sentir et à vivre la sexualité comme quelque chose de secret. Nous la rendons publique pour revendiquer et partager ce dont nous ne voulons pas faire un secret.*²⁷²

²⁷² Rachèle Borghi, *Post-Porn*, article publié en Mars 2013, disponible en ligne, URL: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>

Les créations se revendiquant explicitement comme post-porn, queer ou transféminites brisent la lisière qui sépare le privé du public, afin de libérer les individus mais aussi l'espace social.

a. De la jouissance au mouvement politique

L'idée selon laquelle la pornographie serait forcément avilissante pour les femmes est une donnée erronée qui soutiendrait la thèse suivant laquelle les femmes n'ont « naturellement » pas les mêmes pulsions que les hommes. Longtemps mises de côté par les hommes, les femmes se sont pourtant exprimées avec un farouche intérêt envers la sexualité et l'expression des désirs en général. Les femmes surréalistes telles que Meret Oppenheim, Claude Cahun ou encore Toyen ont affirmé, à travers leurs créations, plusieurs manières d'exprimer leurs ardents et impétueux désirs. Les manifestations de l'homosexualité, de l'androgénie ou encore du travestissement ont permis à ces femmes de s'imposer dans le mouvement surréaliste, très masculin et machiste. En exposant leur vision lesbienne et sans tabous, elles ont mis en valeur un regard supposé « masculin » en évidence et ont pu, par leur volonté, dépasser toute notion de genre et s'exprimer librement. En mettant le corps féminin en avant dans leur création et leur propre genre en doute, les femmes surréalistes sont allées plus loin que les hommes, puisqu'elles ont détruit les schémas traditionnels qui étaient assignés à leur sexe dans les années 1930. S'opposant souvent au romantisme des hommes surréalistes, ces femmes ont eu plus de mal à être connues du grand public, pour la seule raison qu'elles n'étaient pas des hommes. Mais leurs productions témoignent d'une grande audace tout en incarnant aussi ce que Louis Aragon avait pu annoncer dans *La Révolution surréaliste* : « *C'est dans l'amour, c'est dans la poésie, que la révolte éternellement prend naissance.*²⁷³ »

Ces femmes ont renversé les codes en proposant, avec leurs dessins ou écrits poétiques, une vision de l'appétit sexuel féminin outrepassant l'image de la docilité et de la soumission, sans pour autant mettre à l'écart toute forme de désir poétique amoureux, puisqu'il semblerait que pour elles désirs, perversion et sensualité

²⁷³ *La Révolution Surréaliste*, n° 4, Juillet 1925, disponible en ligne, URL : <http://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-4.pdf>

fonctionnaient avec la même force de représentation et comme un puissant ascenseur émotionnel de l'imaginaire. Pour Meret Oppenheim, l'esprit est androgyne.

Ses œuvres sont « calmement inquiétantes » et proposent d'explorer la force spirituelle et le romantisme tout en mobilisant de puissantes comparaisons sexuelles. Dans *Ma gouvernante*, *My nurse*, *Mein Kindermädchen* (1936) par exemple, elle met en image ses propres souvenirs érotiques pour Elsie, une jeune femme avec qui elle a partagé de bons moments. Deux souliers blancs, retournés sur un plat métallique font l'illusion d'un rôti. Des petits morceaux de cerfeuil en papier ornent les talons et provoquent le sourire : la gouvernante prête à être dégustée devient un symbole de plat à partager, d'une viande savoureuse, ficelée afin qu'elle ne s'échappe pas. Métaphore sexuelle d'une pratique hors-norme : le *bondage*, Oppenheim invite à voir dans son expression artistique un clin d'œil à sa propre part sauvage. L'acte même de dévoiler ses propres dynamiques érotiques à travers une manifestation esthétique dissimule une position que l'on peut qualifier de politique puisqu'elle encourage à redéfinir les limites physiques, sexuelles ou genrées, induites à travers un enseignement culturel précis, un héritage que les artistes ont toujours voulu remettre en question.

À l'heure actuelle, de nombreux films pornographiques sont réalisés par des femmes (Ovidie, Angela Tiger, Monika Treut, Courtney Trouble...). Leur propos sont multiples et leurs esthétiques diverses, mais elles offrent, par leurs visions subjectives, une mise en lumière des potentialités corporelles exploitées quand il s'agit de *desiderata* libidinales. À l'origine de cette mouvance, le féminisme pro-sexe, se retrouve une pensée politique engagée par des Américaines comme Annie Sprinkle, Veronica Vera, Scarlot Harlot ou Betty Dodson... Ces féministes ont voulu ouvrir les horizons sur les plaisirs sexuels féminins, largement occultés par l'éducation d'une part, mais aussi par certaines femmes elles-mêmes, se revendiquant d'un courant féministe anti-pornographie, voyant dans la sexualité libérée un symbole de victoire de la domination masculine. Les féministes pro-sexe sont très attentives à toutes formes de lutte concernant l'industrie du sexe et sont à la source de beaucoup de mobilisations contre le sida, les violences sexuelles ou encore le statut des trans. Pour elles, la pornographie ne doit pas être interdite ni censurée mais, au contraire, être un espace de liberté en

favorisant l'émergence de nouvelles esthétiques. Pour Annie Sprinkle, plus les femmes prendront « leur corps en main » et plus elles auront envie d'exprimer leurs pulsions jusqu'ici réprimées et « filtrées » par les hommes (du regard du père ou du grand frère, en passant par le *speculum* du gynécologue et la jalousie de l'époux...). Pour elles, faire de meilleurs films pornographiques réduirait le risque d'interdiction de ce genre à dominante phallocratique et, de surcroît, cela permettrait de reprendre en son sein le contrôle des productions. La vision d'Annie Sprinkle sur la sexualité est positive et encourageante. En plus d'être l'auteur de nombreuses performances artistiques, elle est prostituée, actrice pornographique et sexologue.

L'éducation sexuelle semble d'ailleurs être fréquemment à la base des travaux des actrices et performeuses féministes. Betty Dodson, docteure en sexologie, activiste et artiste performeuse érotique travaille sur la masturbation et le point G ; Candida Royalle, artiste totale et féministe libérale anti censure, tourne également dans des films explicites, choisissant une activité de conférencière afin de mettre en avant sa propre production ; Dorie Lane réalise des cassettes éducatives telles que « *How to find your goddess spot* » ou « *Magic of female ejaculation* », et tient la « Vulva University », un cyber-espace gratuit qui ne se consacre qu'à la sexualité ; Scarlot Harlot est prostituée et est à l'origine du concept de « *sex work* », syndiquant les travailleurs et travailleuses du sexe tout en menant de front des activités artistiques, telles que des productions de documentaires vidéos et des textes politiques. Toutes ces femmes sont très souvent devant et derrière l'objectif, faisant de leur production un lieu de révolte, de bien-être et de référence en matière d'émancipation.

Les réalisatrices de films pornographiques féministes brisent la pauvre vision binaire d'une sexualité hétérosexuelle capitaliste et phallocentrée, diffusée en masse à travers la pornographie dite *mainstream*. Il est vrai que, vue sous cet angle, la sexualité représentée à travers une pornographie queer s'avère plus riche, moins dogmatique et moins rébarbative que celle proposée par le marché hétérosexuel. La différence est marquée par l'aspect politique de la démarche d'une part mais aussi - et surtout - par une volonté des auteur-e-s de performer leur sexualité dans l'espace public et de présenter cette performance sous une forme artistique : dans les films de Bruce LaBruce ou encore de Maria Beatty, le « privé » devient politique. En faisant de leur sexualité une œuvre, les deux réalisateurs dévoilent des pratiques sexuelles dites « hors-normes »

tout en les transmettant comme un éloge au désir et à la résistance. Incitation à « l'interdit », reconnaissance aux sexualités dissidentes, refus des injonctions normatives... Les raisons des auteur-e-s sont plurielles, tout comme les corps acteurs dans ces fictions pourtant bien « réelles ».

À travers les films de Bruce Labruce, il y a la volonté de faire de la pornographie une critique des conventions du genre, accentuée par une esthétique qui lui est propre : entre sexualité et pornographie, humour et sensualité, le réalisateur s'empare de symboles forts pour mettre en valeur cette binarité et en jouir tout autant qu'en rire. Bruce Labruce met en scène de l'amour avant tout : en déplaçant la génitalité comme cœur de la performance sexuelle, il inscrit son travail dans une poésie proche du travail de Jean Genet, qu'il considère d'ailleurs comme son maître. Bruce Labruce a tenu le premier rôle dans ses trois premiers films. L'utilisation du sexe explicite et des rapports homosexuels sont pour lui une évidence : en parallèle à ses études universitaires, Labruce faisait partie de la scène punk de Toronto, héritière du mouvement skinhead des années 1970. L'homophobie ambiante et l'homosexualité refoulée de la plupart des skinheads qu'il a rencontrés l'ont encouragé à « *perturber l'arrogance sexuelle qui dominait la scène punk de cette époque*²⁷⁴ ». Le caractère non-mixte des bandes formées par les skinheads ainsi que leur accoutrement vestimentaire - s'opposant en partie au style efféminé des hippies qu'ils considéraient à l'époque comme contre-productifs, bourgeois et n'affirmant pas assez la différence des sexes - ont fait de ce mouvement une culture empreinte de fétichisme, mettant à l'honneur la masculinité et ses codes virils, tout en rejetant paradoxalement fièrement l'homosexualité. C'est pourquoi Labruce s'est impliqué dans la rédaction de fanzines et la réalisation de films explicitant le symbolisme sexuel qu'il discernait dans son environnement culturel et rendant hommage à l'amour homosexuel. Le réalisateur canadien a choisi de secouer la culture punk à laquelle il appartenait en lui imposant une lecture subversive en matière de sexe et de désirs : « *Je me suis mis à faire des fanzines et des films sexuellement explicites et provocateurs pour attaquer le conformisme de ces supposés radicaux en matière de scène.*²⁷⁵ » En plaçant au centre du film un skinhead, ce « voyou » considéré par la presse comme un délinquant auquel il ne faut surtout pas ressembler, Labruce érotise

²⁷⁴ Richard Huffman, *Interview with Director Bruce Labruce*, <http://www.baader-meinhof.com/interview-with-director-bruce-labruce/>

²⁷⁵ *Ibidem*.

cette figure masculine en perturbant ses caractéristiques viriles par une lecture romantique et sensuelle. Labruce s'oppose à la fois à l'opinion publique et au mouvement punk en faisant de son partenaire sexuel un skinhead queer : un mauvais garçon bien plus subversif finalement que ses camarades qui, eux, s'accordent avec le système hétérosexuel. Dans ce premier film intitulé *No skin off my ass* réalisé en 1991, Labruce joue lui-même un coiffeur efféminé amoureux d'un jeune punk. Les scènes de sexe y sont redoublées par une voix off qui appuie chaque geste et chaque sentiment du protagoniste. L'homme qui joue le skinhead n'est autre que Klaus von Brucker, son petit ami de l'époque. Les scènes sont de véritables mises en abyme de leur sexualité, portées avec subtilité et provocation devant le regard de toute une culture homophobe. La sexualité, représentée sans tabous, viscérale et sensuelle tout à la fois, s'impose comme une transgression du système social et de ses limites établies entre le privé et le public mais aussi entre le « normal » et l'« anormal ». Bruce Labruce ne se revendique pas comme queer pour autant. Pour lui, toute forme de communauté enferme l'individu. Il préfère s'émanciper de toutes catégorisations afin de mieux dénoncer les hypocrisies de la société à travers un style qui lui est propre : entre violence et sexualité, pornographie et esthétique, romantisme et scène trash... L'utilisation des registres appartenant au cinéma gore dans certains films, tels que *Hustler White* (1996), *Otto* (2008) ou *LA Zombie* (2010), lui ont permis de mettre en évidence l'hypocrisie sociale qui admet la violence et la tolère mais condamne certaines pratiques sexuelles.

De la même manière, Maria Beatty, cinéaste américaine réalisant des films depuis 1992, se met en scène dans certaines de ses productions. Elle fait de sa sexualité le centre même de son œuvre. Adepte du S.M, soumise dans sa vie, elle explore les limites de son propre corps à travers l'expérimentation d'une esthétique fétichiste et chargée de références artistiques et cinématographiques. En mettant à contribution son corps, Maria Beatty invite à ne pas assimiler le statut de soumise à celui de victime. Pour les adeptes du S.M, il s'agit avant tout d'une sexualité basée non pas sur le contrôle de l'autre mais sur son consentement. L'écoute et l'expérience sont les fondements de cette pratique où tout individu trouve sa place et peut évoluer, faisant de ses limites physiques et cérébrales des espaces amovibles, en perpétuels mouvements et redéfinitions. Les films lesbiens de Maria Beatty déroutent, puisqu'ils corrigent avec subtilité toute pensée étriquée voulant faire des femmes des objets de convoitise des hommes, des poupées

intouchables ou des victimes de leur aliénation. Poésie et sensations fortes se convoquent dans *The Black Glove* (1996), film tourné en noir et blanc et inspiré du cinéma muet, du film noir et de l'expressionnisme allemand. Trois personnages se croisent dans ce moyen-métrage où geste froids et chaleur intense se côtoient. La dominatrice Morgana, la soumise Maria Beatty elle-même et enfin une créature mi-homme, mi-femme, apparaissant de temps à autre pour servir d'assistant-e. Pour Catherine Corringer, Maria Beatty « offre son visage comme un livre ouvert sur lequel on peut lire tout un monde de sensation contraires [...] »²⁷⁶. En effet, à travers ses expressions il est possible de lire tout un mélange de sensations variant entre le plaisir et l'effroi, l'apaisement et la douleur.

Les scènes que Maria Beatty propose sont écrites par les actrices elles-mêmes. En novembre 2013, Maria Beatty m'a proposé d'être la dominatrice de son prochain moyen-métrage. J'ai pu, par le biais de la performance artistique mais aussi par mon expérience de dominatrice professionnelle, m'investir dans son travail. Ne désirant pas se mettre en scène cette fois-ci, Maria Beatty proposa à sa petite amie Frida d'être ma soumise. Frida n'avait jamais été devant la caméra, et d'ailleurs, rarement en position de soumission. Ce qui motiva Maria fut sans doute la résonance du corps de Frida avec le sien, comme une projection de son propre corps face à la caméra, une mise en abyme de ses désirs. Ce qui me motiva personnellement fut l'initiation de Frida dans ce monde (tant artistique que sexuel) et le fait que Maria Beatty me demanda d'écrire les scènes érotiques. Ce dernier détail est pour elle très important car chaque scène devait solliciter des pratiques qui convenaient à chacune de nous deux, respectant nos limites respectives, nos ardeurs et nos souhaits. Maria Beatty ne se contente pas de trouver des actrices et de les instrumentaliser pour faire vivre ses fantasmes à travers la caméra : la prise en charge de leurs propre corps et de leurs propres pratiques sexuelles fait partie de son programme artistique. Elle cadre un univers, un lieu, une ambiance puis introduit les scènes sexuelles, lesquelles s'accordent parfaitement avec la personnalité de ses actrices, leurs rythmes, leurs visions du S.M puisque c'est de leurs sexualités dont il s'agit... Cette stratégie permet une harmonie non seulement durant le tournage mais également dans le résultat final. Maria Beatty met en lumière les femmes, tout en

²⁷⁶. Catherine Corringer, *Art Press* Hors série, *X-ELLES, Le sexe par les femmes*, Mai 2004, p. 70.

respectant leur choix et en faisant de la pornographie un espace de liberté immense où fétichisme, érotisme et pratiques charnelles alternatives ouvrent les possibilités dont les corps sont porteurs.

Pour certain-e-s artistes post-porn, érotisme et pornographie ne font qu'un. En effet, les pratiques sexuelles devenant un champ d'expérimentation de soi-même et des autres, chaque corps et chaque pratique questionnent la limite qui régit les codes visuels établis. Les frontières entre érotisme et pornographie deviennent floues puisque, pour les individus pratiquant le S.M (par exemple), c'est la mise en performance qui va stimuler les sens. Autrement dit, une fessée, un pincement ou une caresse peuvent devenir des fins en soi. Ces pratiques détruisent toutes formes d'échelle voulant hiérarchiser les jouissances, enfermer l'activité libidinale dans une seule finalité, qui serait celle d'un rapport génital hétérosexuel avec pour but l'éjaculation masculine. Le S.M s'élabore différemment : ses pratiques sont des configurations où tension, frustration, honte et toute autre sensation désagréable sont réinventées, réinvesties, réécrites pour devenir des nœuds d'une narration écrite à deux (ou à plusieurs). Pour Pat Califia, les relations S.M varient suivant les individus. D'une sexualité inexistante à des rapports sexuels occasionnels avec un ou plusieurs partenaires, jusqu'aux couples monogames, la sexualité S.M s'oppose à la douceur et au romantisme institutionnel des couples dit « vanille » (bague, poèmes, bonbons...) sans pour autant exclure l'amour et le respect, au contraire. À ce jour, les films S.M sont pauvres et n'apportent aucun indice informatif concernant les pratiques :

Il y a très peu de porno S.M bien produit et informatif. Mais l'éliminer aurait pour conséquence d'appauvrir encore davantage la culture S.M et d'isoler les sadomasochistes les uns des autres puisque beaucoup d'entre nous se contactent via les petites annonces des revues pornographiques.²⁷⁷

Aussi, les actrices, performeuses et réalisatrices sont les premières à s'imposer contre l'intolérance du mouvement des femmes anti-porno et face à la pornographie commerciale en choisissant l'éducation comme première arme de guerre.

²⁷⁷ Pat Califia, *Op. cit.*, p. 55.

b. D'une réflexion politique à une création artistique

L'exclusion subie par quiconque ne rentre pas dans la catégorisation hétéronormative institutionnelle et éducative que constitue la citoyenneté (monogamie, hétérosexualité, sexualité à des fins reproductives), encourage certaines penseuses et performeuses à réagir. Rachèle Borghi parle de « *comportement sexuel approprié* » afin de soulever les enjeux que l'ordre social élabore au sein de la norme spatiale.

À partir de ce constat, tout corps ne rentrant pas dans la catégorisation normative peut devenir un instrument de renversement de l'ordre hégémonique puisque « *les corps non normatifs recèlent un potentiel de subversion des normes qui régissent l'espace public*²⁷⁸ ». Par la performance, l'espace peut s'ouvrir et créer de nouvelles réalités venant briser le schéma d'une structure de pouvoir agissant quotidiennement sur les individus et leur liberté. Le corps devient par sa simple présence un outil porteur de sa libération mais peut également s'imposer - comme une valeur d'exemple - symbole d'émancipation pour d'autres individus. Ainsi, certaines femmes - ne s'identifiant pas forcément comme telles - usent de leur corps pour inventer un genre nouveau, à la fois artistique et politique : le post-porn. Ces choix d'expression sont avant tout des expériences physiques mais viennent ensuite - comme c'est le cas pour *King Kong théorie* - prendre forme et s'enraciner dans une réflexion, au travers de la rédaction d'ouvrages. Ainsi, des textes comme *Testo Junkie* de Beatriz Preciado ou *Terror Anal*, *Devenir Perra* de Itziar Ziga ou *Pornoterrorismo* de Diana Torres donnent aux performances, et à l'implication charnelle de ses protagonistes, un ancrage théorique. La performance activiste que propose - ou impose - le post-porn s'appuie sur l'idéologie du féminisme pro-sexe et est incarnée par ses acteurs et actrices, afin d'établir un lien entre théorie et pratique, par le biais d'une action publique, vécue et partagée.

Tout ce qui compose une sexualité dite « hors-norme » se doit d'être mis en lumière. Rachèle Borghi détermine six points importants, se voulant être constitutifs d'une dissidence sexuelle.

Le premier : l'anus comme orifice central, zone de plaisir et d'excitation. Les pratiques de la sodomie et du *fist fucking* se voulant être des expériences taboues, l'anus est nié par l'homme hétérosexuel, qui ne voit dans sa sexualité qu'une possibilité de

²⁷⁸. Rachèle Borghi, *Op. cit*

jouissance, celle de son pénis. Se voyant comme pénétrant mais jamais comme pénétré, la masculinité hétérosexuelle se construit sur cette négation, faisant de l'anüs l'éternel « *absent de la liste des zones orgasmiques établies*²⁷⁹ ».

La rupture avec les binarismes constitue le second point abordé par les performeuses et soulevé par Borghi. Elle consiste à faire une délocalisation du sexe, afin de libérer le genre dans le but de donner « *une visibilité et une légitimité aux sexualités dissidentes*²⁸⁰ ».

Le troisième point est une critique du capitalisme. En effet, le post-porn permet de mettre en valeur l'existence du hors-norme comme légitime, bel et bien réel et faisant des « *exclues du grand marché* » des personnages revendiqués comme telles, emplis de puissance et de désir.

Le corps comme laboratoire constitue le quatrième point : un corps terrain d'expérimentations, déconstruisant les normes de genres et pouvant définir à chaque instant ses propres limites.

L'usage des prothèses afin d'élargir les pratiques sexuelles et le travail de ses pratiques sous la forme d'ateliers mis en place sont les derniers points. Les modalités de transmission peuvent permettre aux pratiques sexuelles d'avoir un impact fort en ce qui concerne la création et *vice versa*. En effet, dans la même logique que les groupes formés par les féministes de la première et seconde vagues, visant à libérer certains individus du poids de l'oppression, grâce à la parole et le partage de sa propre expérience, les ateliers proposent de nouvelles formes de résistances. Atelier *Drag King* (qui consiste à se travestir en homme), BDSM (l'acronyme de *Bondage discipline & sadomasochisme*), de *self-defense* ou encore d'éjaculation féminine, les actrices post-porn offrent une possibilité de transmission à la fois pédagogique et ludique, renforçant la réduction des risques liés aux pratiques sexuelles extrêmes et ainsi permettent une meilleure circulation de cet apprentissage dans l'espace public.

La sexualité devient une pratique artistique partagée, mise en œuvre, en scène et en lumière, s'échangeant de la même façon qu'un « bon film » ou un « bon livre ».

Au travers de ces six points analysés par Rachèle Borghi, il est évident que la pratique de la performance post-porn ne va pas sans une certaine pédagogie, dans la continuité des revendications féministes.

²⁷⁹.Béatriz Preciado, *Manifeste contre-sexuel*, Paris, Ballard, 2000, p. 35.

²⁸⁰.Rachèle Borghi, *Op. cit.*

Relier pratique et théorie est une manière de « traverser » les concepts, de lier les personnes sensibles à ses thématiques (entre théoriciens queer et communauté militante), permettre une meilleure visibilité et assimilation des corps hors-normes dans l'espace public, tout en brisant le modèle institutionnel. C'est en tout cas le propos de Rachèle Borghi qui, à travers une étude du post-porn à l'université, a finalement intégré la performance comme médium artistique au centre même de sa théorie. Ainsi, en 2013, elle donne une conférence à Bordeaux sur le post-porn. Tout en partageant sa réflexion, Borghi se dénude, faisant de son geste performatif l'objet même du propos de sa communication. Il s'agit de continuer à parler tout en « agissant ». L'action vient illustrer la théorie et crée un trouble dans le dispositif universitaire. La nudité vient frapper le corps institutionnel, offrant au public de cette conférence un *exemplum* basé sur une volonté de dysfonctionnement de l'ordre social institutionnel, par la présence du hors-norme, physique et moral. Le corps de la théoricienne et performeuse²⁸¹ s'impose aux regards comme le constat évident d'une rupture avec la dichotomie chair/corps, expérience/savoir.

L'ouvrage autobiographique de Diana J. Torres intitulé *Pornoterrorismo*, sorti en 2010 en Espagne et en 2012 chez Gatusain pour la traduction française, propose une vision de la sexualité tout à fait radicale. Son approche pluridisciplinaire mêlant pratique artistique et théorie, fait de l'ouvrage de Torres un manifeste politique prônant une révolution pornoterroriste, c'est-à-dire une manière de s'imposer face à la censure, la négation et la castration des sexualités dites « déviantes ». De ce fait, Torres élabore des ateliers, des performances publiques, dans la rue, sur scène ou dans des églises. Elle élabore des ateliers d'éjaculation féminine (*squirting*), parle ouvertement de *fist-fucking* ou encore de sodomie. Son approche ludique et irrévérencieuse donne à sa revendication une approche enfantine, mêlée à une violence animale et vengeresse. Se qualifiant comme un « monstre » assoiffé de sexe, Torres se décrit comme une plante carnivore, un *vagina dentata* dont la violente colère fait d'elle un être sensible et coriace en même temps :

²⁸¹ Ici l'ordre « théoricienne » puis « performeuse » fait référence au fait que Rachèle Borghi vient d'abord d'une formation universitaire. C'est par la théorie qu'elle a ensuite décidé de pratiquer la performance, à l'inverse de ma thèse qui illustre un travail de performance conçu en amont.

*J'ai du venin entre mes jambes. [...] Mon entrejambe est toxique. Comme un insecte ayant développé des couleurs mortelles afin de faire fuir les prédateurs, mon clitoris se lève coloré et féroce [...] je suis une femelle qui pourrait te dépecer, je suis un mâle qui pourrait te supplier une caresse. Je suis hermaphrodite mentale.*²⁸²

La femelle devient prédatrice et le mâle dépendant affectif. Les rôles s'inversent et s'incarnent à travers une seule et même personne.

Les limites du corps et de ses jouissances sont exploitées avec fougue face à une société dont la seule préoccupation est de « nettoyer » l'espace public de toute forme de sexualité, renvoyant toujours au placard les formes d'amour hors-normes et faisant de la sexualité un acte de reproduction bénéfique à l'État. Pour Torres, la scène, qui peut être aussi la rue, devient « *un lit, une tombe, un échafaud, un tapis volant, une arène, une roulette (russe), un puisard, un berceau, un autel, un abattoir, un subterfuge*²⁸³ ». Avec son collectif « Les chiennes horizontales » (« *Perrxs Horizontales* ») Torres redéfinit les limites entre les corps, les genres, les sexualités et perturbe les cloisonnements établis entre le masculin et le féminin, l'intime et le spectaculaire, l'envers et l'endroit, faisant de son corps le lieu de ses expérimentations et de la scène un espace de canalisation de sa rage. Les propos de son ouvrage prennent à parti tout individu exclu du système, en éradiquant avec fierté toute assimilation de ceux-ci à des « victimes ». Ce sont précisément des trans, des homosexuels, des putains, des handicapés et des enfants dont il s'agit. En prenant son propre vécu comme point central, Torres questionne toutes les formes d'instrumentalisation et de violence à l'égard des personnes considérées comme « plus faibles » ou « moins adaptées », et en déduit que, si l'humain est capable des pires destructions sur ses semblables, alors pourquoi ne pas accepter sa sexualité dans l'espace public ? Pour elle, les animaux n'ont pas de restriction à l'égard de leur sexualité :

*Pardonnez-moi mesdames et messieurs, je suis un animal et « humain » est une sous-catégorie de mon animalité [...] Notre différence est que nous sommes le seul animal capable de s'autodétruire, c'est cela qui est vraiment honteux, non que l'on se mette à baiser là où notre cœur nous en dit.*²⁸⁴

²⁸² Diana J. Torres, *Pornoterrorisme*, Pays Basque, Gatuzain, 2012, p. 149.

²⁸³ *Ibid.*, p. 81.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 102.

Avec ce constat, Torres se rapproche des préoccupations de Labruce, voyant dans la peine de mort, les guerres ou encore les violences policières, les bases d'une répression sociale, au dépend d'une liberté charnelle :

*Réincarnez-vous en chien ou en rat à Barcelone, vous aurez plus de droits que les humains : vous pourrez vous promener nus, pisser ou chier partout et crier sans problème. Oter ou non un t-shirt ou son bikini est un débat aux frontières entre la morale et la loi, et ce sont les petits saints juges dominants qui, par leurs sentences, lui donnent un aspect judiciaire dominant.*²⁸⁵

Torres incarne cette chienne que Despentès avait mise en images et en mots, faisant de la rue le lieu de tous les possibles et de la post-pornographie, un esprit libre provenant directement de la sexualité infantile, sauvage et ingouvernable.

c. Naturisme et exhibitionnisme

Pour Despentès la dichotomie mère/putain est « tracée à la règle sur le corps des femmes ». Elle est une violence pour elles puisqu'elles sont systématiquement assimilées soit à l'une ou à l'autre de ces deux figures. Mais elle reflète aussi la violence que peuvent vivre les prostituées qui sont mères et considérées comme « mauvaises », immatures ou victimes. Dans ma série de photographie intitulée « À ma mère », cette binarité « mère/putain » est interrogée. Il s'agit d'une série de photographies numériques où chaque femme représentée est une figure, libre d'allaiter sans pour autant avoir porté les enfants qu'elle nourrit. Le lait de ces femmes symbolise un savoir et la transmission de ce savoir. La photographie « Lupa » est l'image de l'enfant adopté par une prostituée. Il s'agit d'une femme qui allaite avec un masque de loup, à quatre pattes. Elle représente une figure archétypale, la femme qui a recueilli Remus et Romulus, celle qui donne d'elle par choix à travers une adoption, donc à travers une reconnaissance, plutôt que par obligation biologique.

La photographie « Chienne » est la représentation d'une Madonne punk, allaitant un chien comme son propre enfant. Celui-ci représente l'adoption et diffère de la représentation du loup. L'homme étant « un loup pour l'homme », le chien demeure son meilleur ami. Il est adopté à la place de l'enfant. Animal totem de Diogène de Sinope, le

²⁸⁵ Ibidem.

chien adopté comme un membre de la famille est une opposition ferme aux devoirs imposés aux femmes par les hommes. Pour les punks, le chien est aussi un alter ego. En plus d'être réconfortant et protecteur, en défendant son maître des dangers de la rue, le protégeant de la police en étant interdit de garde à vue, il demeure un allié que l'on aime regarder comme son double. La « chienne » qu'est la femme punk prend ici au pied de la lettre l'éducation de ses « enfants » : elle donne à son chien, plutôt qu'aux humains.



A.J. Dirtystein, Série « À ma Mère », *Chienne*, Tirage numérique, 50x65, 2012

La photographie « Lycisca » est l'image d'une travailleuse du sexe « éjaculant » du lait en direction de son client. Elle représente la strip-teaseuse de peep show que l'homme va voir pour se rassurer et conforter ses fantasmes. Ainsi, elle a un rôle de mère, d'infirmière, de psychologue. Sa place de femme-objet est un mythe car elle dirige, contrôle et sait parfaitement ce qu'elle fait.



A.J. Dirtystein, Série « À ma Mère », *Lyscisca*, tirage numérique, 50x65, 2012

Cette série de photographies a été exposée à Bordeaux le 8 Janvier 2012, pour une exposition collective intitulée « Sangs Mêlés », à la Cour Mably, ayant trait à la thématique de la famille. Le symbole communautaire est au cœur du propos. Voici le texte explicatif qui accompagnait les images :

« Elles réunissent les ambivalences créées par les hommes : image de *Mère* et de *Putain* réunies. L'allaitement est ici le lien qui les unit car, en donnant d'elles, elles forment leur armée de guerrières et de guerriers. Elles « éduquent » par leur choix et leur force de ne pas se soumettre à l'État, à l'Église et à la pression sociale. Ce sont des femelles, des louves, des chiennes... Ce sont des femmes qui assument qui elles sont et qui offrent la possibilité de sortir de la victimisation perpétuelle qui écrase celles et ceux qui sortent de la norme. »

Ces représentations féminines concernent des « mères », des sœurs, des alliées, des amies... Celles-ci n'ont pas plus d'expériences que quiconque, elles ont simplement décidé d'affirmer leurs choix de vie et de les transmettre. Elles représentent un espoir de trouver une famille, une communauté ou juste une oreille pour partager ce qu'elles ont à donner. Elles contribuent à renvoyer une image nouvelle de la féminité, loin des attentes et des représentations qui les mettent au rang d'objet ou de matrice

procréative. Elles peuvent parler d'elles, s'affirmer et se soustraire enfin de la dichotomie « mère/putain », toujours au centre de la morale occidentale. Elles parlent à la première personne, même si leur image ici n'est que symbolique.



A.J. Dirtystein, Série « À ma Mère », *Lupa*, Tirage numérique 50x65, 2012

Les revendications pro-sexe n'ont cependant pas pour dessein d'apeurer ou de choquer. La provocation qu'elles peuvent induire face à un discours plus « politiquement correct » n'a que très peu de place dans l'architecture des œuvres proposées. Il ne s'agit pas non plus de maintenir ou entretenir la fameuse *sex war*, qui a débuté à la fin des années 1970 avec les féministes abolitionnistes, mais plutôt de soumettre à celles et ceux qui le désirent, une aire d'autonomie compatible avec leurs fantasmes. Le message des féministes pro-sexe et des dissident-e-s queer est dirigé par le truchement du plaisir et de la transmission. Depuis les écrits d'Anaïs Nin, d'Alina Reyes, de Marie L. ou de Catherine Millet, le corps et les désirs ne sont plus des préoccupations phallocratiques mais de réelles puissances humaines, indifférentes aux genres de leurs acteurs. Les auteur-e-s, performeu-r-se-s ou réalisatrices brisent les conventions, dérangent et interrogent. Prendre la parole en son nom insuffle un renouveau dans la représentation artistique et littéraire, par la transgression des modèles

établis. C'est par la franchise naturelle des artistes, c'est-à-dire leur engagement, que l'œuvre peut convaincre.

Comment ce souffle peut-il se transmettre ? Il semblerait que ce soit avant tout une question de dispositif mais aussi de force, une énergie qui avance à contre-courant. La réceptivité d'une œuvre dépend de la puissance du message, mais surtout de l'intention de son auteur-e. Dans *Femmes qui courent avec les loups*, il est question d'une libération du genre féminin et des entraves qu'il subit. Dans *King Kong théorie*, il y a plutôt débat sur la racine même du féminin et sa potentielle destruction symbolique. Entre une psychanalyste qui cherche à envelopper, rassurer, élever la condition féminine (peut-être même, parfois, l'alourdir) et une autre qui, au contraire, lui donne des ailes en brisant ses chaînes, ces deux auteures persuadent la lectrice par leur loyauté. Avec un ton moins politique que celui de Despentes, plus poétique et plus spécialisé sur des questions psychanalytiques, Pinkola Estés s'affirme en tant qu'individu avant d'amener les « preuves » de la fiabilité de sa théorie. Ces deux femmes imposent une force transgressive évidente, qui ne semble pas être une finalité pour autant. Leur intérêt premier est la brèche qui compose toute forme de vie : le sale, l'étrange, le différent, le corps, les traumatismes... Toutes formes de fêlures pouvant venir ébranler un système (corps ou social) érigé comme un acquis. C'est bien cette voie qui les conduit vers une spécificité littéraire et un débat social en même temps : elles sont humaines, avec tout ce que ce terme peut connoter de beau et de dérangeant à la fois.

Elles explorent la beauté et la laideur, en s'incluant dans leur propos sans masque ni artifice. Elles donnent envie de faire de même : de se lancer dans une production romanesque, picturale, performative ou théâtrale par le simple fait qu'elles génèrent une force acquise par leur choix de vie ou leur personnalité transversale. Cette puissance semble être présente dans toute œuvre artistique qui « fonctionne » puisqu'il s'agit d'une énergie qui s'oppose au « pouvoir » qui agit sur les individus dans leur réalité sociale. Une vérité qui dérange, qui transgresse et qui déchire toute construction bien édifiée dans les esprits. Ici l'exemple de la sexualité - bien qu'il ne s'agisse pas que de cela dans les ouvrages mentionnés - est central. Elle est le socle de toute la présente recherche, puisque c'est à travers elle que se nouent les oppressions, les exactions du pouvoir. Aussi, en montrant la sexualité comme une énergie positive et non comme un contrôle sur les corps, une tension toujours inassouvie, les artistes qui ont travaillé sur

les représentations féminines à partir de l'incarnation de leur fantasme par le biais leur chair, ont-ils/elles transgressé les normes qui régissent les corps. Pour Bernard Andrieu, il s'agit d'une volonté de contrôle qui ne s'exerce pas que sur les minorités mais sur tout le monde. À travers un article écrit pour le journal *Libération*, intitulé « Il faudra vous habituer à nos corps métis, hybrides...²⁸⁶ », Andrieu questionne le corps : pour lui, il est le centre du « problème » de toute forme de norme, qu'elle soit sociale ou communautaire. « *C'est quoi un corps normal ?* », demande le philosophe en introduction. En prenant appui sur l'actualité et sa propre expérience d'individu au sein d'une société individualiste, Andrieu interroge les injonctions que les lois, les médias, la publicité ou le monde professionnel imposent par leur domination tout en excluant tout un chacun dans sa relation aux autres. Le corps de chaque individu habite le monde et incarne par sa simple présence d'autres mondes qui se complètent les uns par rapport aux autres. À travers ce constat, Andrieu met en garde le lecteur, imprégné malgré lui par ce système de pensée, tout en l'incluant dans cette quête de la différence : « *Il faudra vous habituer à nos corps métis, hybrides et multiculturels [...] notre identité est responsable non seulement de notre territoire mais de la Terre entière.*²⁸⁷ » C'est par la puissance de chaque personnalité que se compose le monde et, pour Andrieu comme pour beaucoup d'écrivains, chercheurs ou artistes, blâmer les corps est un objectif contre-productif. À l'heure où les libertés individuelles sont menacées, prendre position avec son corps devient un besoin et une urgence. À la fois outil de controverse mais également espace personnel, le corps qui s'exprime déambule entre transgression des règles et quête d'un souci de soi.

L'exhibitionnisme est une transgression des règles. Caractérisé par une « [i]mpulsion, souvent de caractère obsessionnel, qui pousse un adulte, généralement de sexe masculin, à montrer ses organes génitaux dans un lieu public », l'exhibitionnisme est un trait souvent attribué aux hommes. Desportes se sert de cette pulsion perturbante : par les comportements outranciers de ces personnages et par sa langue, elle (re)compose un féminin naturellement libre. C'est à la limite de l'animalité et de l'animosité que Desportes abat son jeu.

²⁸⁶.Article « Il faudra vous habituer à nos corps métis, hybrides... » par Bernard Andrieu pour *Libération*, publié le 20 novembre 2013, lisible sur www.libération.fr

²⁸⁷.*Ibidem*.

L'obscène devient, dans son combat, un outil pour éloigner l'opresseur ou lui tenir tête. Les héroïnes sont exhibitionnistes : elles montrent leur vulve, exposent leur sexualité et se masturbent en public mais elles écoutent avant tout leur corps. Elles proposent un modèle de féminité basé sur une sexualité primitive. Pour Georges Devereux, la sexualité doit passer par une phase aventurière ou masturbatoire pour que les femmes puissent arriver à jouir « *pour leur propre compte* » et ainsi assumer leur sexualité plutôt que de fantasmer le « *véritable amour* ». Il constate que des représentations de la déesse Baubo excitent les femmes par la vulgarité et l'obscénité que certaines figurines dégagent :

Or, en réalité, l'incapacité de nombreuses femmes à avoir un orgasme vaginal découle en ligne droite de leur incapacité à s'assumer en tant que « femelle toujours en rut » - « sans complexe », au sens de cette expression.²⁸⁸

Cet aspect « *naturel* » et « *sain* », pour reprendre les mots de Devereux, est tributaire d'une problématique liée à l'éducation :

[...] les figurines du type Baubo (Sheila na Gig) excitent des sujets féminins puritains par identification, rendue possible précisément par l'aspect hideux et obscène (« cochonnerie ») de ces figurines.²⁸⁹

Ce qui converge avec la volonté de provocation anti-bourgeoise de Despentès, où les images qu'elle évoque renvoient à des figures obscènes d'une féminité brute. En campant des femmes toujours « ouvertes », en accord parfait avec leur sexualité primitive, celle-ci rapproche les femmes d'un état plus naturel, libres de jouir ou non, suivant leurs désirs :

L'explication psychologique populaire appliquée aux femmes nymphomanes est un exemple notoire de dénigrement, qui voudrait qu'elles multiplient les rencontres sexuelles par dépit de ne pas ressentir de satisfaction sexuelle. (KKT, 106)

Elle exacerbe l'idée du « sauvage », au sens païen du terme, pour tendre vers l'idée d'une sauvagerie voire d'une bestialité ravageuse. En « ouvrant » les images du féminin et en les désacralisant, Despentès parle au nom des femmes, avec franchise et authenticité. Par le détour de l'essai autobiographique, elle dénonce les représentations et dégage une voie vers l'action directe par la prise de conscience. Tout comme

²⁸⁸. Georges Devereux, *Baubo la vulve mythique*, Paris, Payot et Rivage, 2011, p. 112.

²⁸⁹. *Ibid.*, p. 114.

certaines performeuses militantes, elle défend son propre corps et ses propres intérêts. Ainsi, parler de la féminité chez Desportes, comme chez les artistes féministes des années 1970-1980, est-ce s'engager corps et âme au quotidien et prendre conscience de sa propre existence : c'est en l'occurrence tout l'inverse de ce que font les personnages qu'elle met en scène, lesquels se montrent vides et déroutés. La langue de Desportes contraste fortement avec son intention première et prend minutieusement chaque signe et chaque symbole comme objet de démarcation afin de résister. L'écrivaine multiplie les signes qui interpellent nature et culture et qui contestent les conventions pour en établir de nouvelles, basées sur un retour au naturel et à l'instinct de survie.

L'extériorisation de la violence, le sang, la masturbation, tous les comportements qui sont naturellement attribués aux hommes, et ce, dès le plus jeune âge, sont, chez Desportes, des traits féminins tout aussi évidents. Beauvoir a posé que « *le petit garçon peut hardiment assumer sa subjectivité ; l'objet même dans lequel il s'aliène devient un symbole d'autonomie, de transcendance, de puissance : il mesure la longueur de son pénis ; il compare avec ses camarades celle du jet urinaire ; plus tard, l'érection, l'éjaculation seront source de satisfaction et de défi.*²⁹⁰ » Elle compare cependant la fille à une poupée qui ne peut s'incarner dans aucune partie d'elle-même, passive et inerte.

Clarissa Pinkola Estés et Virginie Desportes remettent en cause cette passivité avec conviction, rage et style. Desportes prête aux personnages de ses histoires une attitude qui pourrait être qualifiée d'exhibitionniste mais il semblerait qu'il s'agisse aussi d'un style de vie, plus proche du naturisme que du symptôme sexuel cité plus haut. Pinkola Estés, à travers ses allusions animistes, questionne aussi le corps féminin, dans une rupture avec l'artificialité que peut lui imposer la culture. Un mélange entre les deux attitudes est possible, faisant de la personne qui s'exprime un individu entre nature et culture, provocation et style de vie revendiqué, exhibitionnisme et naturisme.

Dans la continuité de mon travail de performance, mais en choisissant d'interroger mon corps différemment, dans sa relation aux autres, j'ai écrit et réalisé la vidéo-performance « Don't Pray for us », sorte de revers de l'action n°2 intitulée « Priez pour nous ». Cette performance filmée et mise en scène devant un public complice permet d'illustrer ce que Jung appelle la « participation mystique », en faisant des

²⁹⁰. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (Tome II), Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », pp. 27-28.

personnes présentes des performeurs également. La sexualité est le cœur du propos : une sexualité mise en relation avec la quête spirituelle, la critique de la religion et la diversité des pratiques. Filmée sur plusieurs semaines, la vidéo propose huit scènes. La première est la performance principale : il s'agit de « Priez pour nous » réalisé dans un théâtre à Toulouse. Une dizaine de personnes sont présentes pour assister à la performance. Au moment de « la communion » et du partage des pages de la Bible, chaque personne présente s'avancera doucement et sera mis en scène d'une manière bien précise.

Dans une salle sombre. Une lumière éclaire quelques visages. Il y a une dizaine de personnes debout, dans le noir. Sur scène, une femme ensanglantée, debout, regarde les personnes présentes.

Une jeune femme du public s'avance vers elle. Les autres la suivent, lentement. Elle regarde en l'air et fixe la femme ensanglantée qui lui donne une page de livre déchirée et taché de sang. Elle la prend tout en regardant fixement le visage de la femme. Un gros plan sur son profond regard nous transporte : l'image se brouille et nous partons dans la psyché de la personne. Tout devient sombre, puis, dans une pièce noire, cette femme apparaît avec deux autres femmes. Elles sont toutes peintes en blanc, la peau blanche et des masques de louve à paillettes rouge sur le crane. Elles portent des talons hauts et sont en train de démêler une énorme pelote de fil rouge. Elles sortent le fil de leur bouche et l'emmêle au milieu de leur cercle. Puis l'une d'entre elle sort un gros ciseau et coupe le fil qui relie celle du milieu au nœud principal : ce sont les Parques, elles choisissent qui doit vivre et qui doit mourir.

La jeune femme qui est au milieu se lève lentement, elle s'avance vers une barre de pole danse, prend de l'élan et se met à tourner en enchaînant des figures.

L'image redevient plus lumineuse. Nous sommes de retour sur scène où la performance centrale se déroule. La jeune fille regarde la femme ensanglantée et s'en va. Un léger sourire s'esquisse sur son visage.



A.j Dirtystein, *Don't Pray for us*, vidéo numérique, 2014

L'homme qui se trouve derrière elle dans la file de la communion. Il regarde la performeuse ensanglantée, prend la page du livre qu'elle lui tend. Un gros plan sur ses yeux brillants, et nous basculons dans la psyché de cette personne : on y voit cet homme avec un autre. Ils sont assis l'un à côté de l'autre, nus. Ils s'embrassent doucement en se regardant dans les yeux intensément. Du miel tombe du plafond et leur coule sur le visage et le corps. La matière est lumineuse, la scène très langoureuse. Ils s'embrassent de plus en plus fougueusement. Leurs mains se baladent sur leur corps, leur sexe, leur visage... Le miel coule sur leur peau.

L'image se brouille et l'homme revient à lui. Il est dans la salle face à la femme tachée de sang qui le regarde avec amour. Il la remercie d'un léger clignement des paupières puis s'en va.

Derrière lui, une autre personne attend son tour. Elle s'avance, c'est une femme qui prend la page du livre, etc. Tour à tour, les images présentes différentes scènes similaires : un membre de la « messe » s'avance, prend une page de la Bible et nous entrons dans son esprit où ses fantasmes sont mis en lumière. Femme dominatrice, homme en costume habillé en chien, homme handicapé marchant avec des béquilles et faisant du break dance recouvert de peinture, femmes trans explosant des téléviseurs à coup de battes de base-ball, homme handicapé recouvert de papillons dans les bras d'une femme en combinaison de vinyle, deux femmes voilées se pressant des grenades

sur le visage ou encore un homme trans faisant un strip-tease intégral, dévoilant son sexe féminin avec fierté... Les images évoquent de nombreuses allusions sexuelles où le désir n'est pas isolé du rêve, du mystère et de l'imagination. Un regard, une coulure, une langue ou un papillon peuvent devenir des métaphores sexuelles aussi puissantes les unes que les autres et offrir une cartographie du corps plus large, où les sexes sont décentrés, afin de laisser place aux autres organes du corps comme source de jouissance. Érotisme et pornographie ne font qu'un.



A.j Dirtystein, *Don't Pray for us*, vidéo numérique, 2014

Les couleurs dominantes de ce film, mais aussi de toutes mes performances, sont le rouge et le blanc. Couleurs qui évoquent le corps du Christ sanglant, son linceul blanc taché ou encore l'hostie et le vin. Le rouge et le blanc sont des couleurs très fortes. Elles tranchent violemment et renvoient à de nombreuses images littéraires ou artistiques. Le rouge sur le blanc évoque la béance de la souillure, une forme de résistance de la chair sur l'esprit.



A.j Dirtystein, *Don't Pray for us*, vidéo numérique, 2014

Corps exhibés ou corps naturistes, la création post-porn se sert des deux formules. C'est parce que les corps ne sont pas « libres » dans l'espace public qu'ils deviennent exhibitionnistes, mais c'est bien leurs désirs, leurs intentions saines de faire de leur sexualité une œuvre d'art, et de leur œuvre d'art un lieu de projection sensuelle que ces corps de femmes - qui n'en sont plus vraiment - bousculent les représentations et transgressent les interdits. Entre preuve d'existence et épreuve du monde, les artistes dissidentes déroutent par leurs intentions de briser les esthétiques populaires et sacrées et faire de leur combat un espace de transition, qui traverse les classes, les genres mais aussi les rêves de chacun-e-. L'espace personnel devient un lieu commun, la psyché s'ouvre et inclut tous les corps, toutes les époques, tous les érotismes. Corps handicapés, maigres, gros, vieux, intersexes, trans, femmes, non-blancs ou poilus... Les chairs deviennent vivantes et les pratiques concrètes. Elles ne se résument pas à des définitions psychanalytiques ou pathologiques écrasantes, catégorisantes. Elles prennent vie, par et dans la création. Métaphore de la vie même, l'expression plastique qui prend le hors-norme comme sujet principal est forcément une œuvre politique, qui fait de l'artiste un individu qui résiste.

La chronologie de la performance, son présent, son écriture en amont ou le temps nécessaire qu'il faut pour récupérer après, pour le corps actif, démontre que la possible transgression de cette expression plastique ne se résume pas à une simple pulsion assouvie. Elle s'inscrit dans une démarche de transmission, par laquelle il est possible de passer de soi à l'autre en ouvrant les yeux, en imprégnant sa réalité de cette présence au monde. L'ouverture des yeux équivaut à ouvrir l'esprit et prendre en compte la parole, la gestuelle de l'Autre. Celui qui est extérieur à soi. C'est l'étranger, celui qui est « en dehors », *extraneus*. Sa monstration semble toujours poser problème car elle impose une réalité violente pour celui qui la voit : une brèche qui l'impose comme un *monstrum*, objet de foire et d'exhibition. Pourtant, l'étrange et le bizarre sont une des composantes de l'extraordinaire. N'est-ce pas justement tout le propos de Carroll : en tombant dans le trou du lapin blanc, Alice est plongée « en dessous », dans un monde souterrain riche en rencontres stupéfiantes et insolites. En voyant ces différents personnages, elle les reconnaît comme faisant partie du monde dans lequel elle est. Elle les prend en considération puisqu'ils sont « intégrés » au trajet qu'elle poursuit. Il construit son parcours, déblayent le chemin. C'est en se réveillant qu'Alice se rend compte que toutes ces drôles de personnalités sont, en réalité, des facettes d'elle-même. La quête de soi et de ses différentes richesses est un outil indispensable pour l'acceptation des autres, puisque c'est en acceptant la pluralité des personnalités qui composent son être, que l'individu peut admettre l'existence de ceux qui composent le monde. L'extérieur et l'intérieur de l'être sont traversés par la même richesse : une multitude de possibles inépuisables. Prise sous cet angle, la sexualité peut alors devenir un terrain de jeu artistique, dont l'expression présage une volonté de partage et d'opposition à la fois. Plaisir de transmettre tout en forçant un chemin qui remonte à contre-courant, les œuvres qui touchent à la sensualité, l'érotisme et la pornographie, qui ont été faites par des femmes, pour des femmes, sont des terres sauvages imprenables, des lieux de résistance.

Conclusion

Si la présente recherche a choisi de mettre Virginie Despentes et Clarissa Pinkola Estés au premier plan et de questionner l'art performance à partir des lectures d'un de leurs ouvrages respectifs, c'est parce que ces deux auteures ont une pratique créative architecturée par une trajectoire singulière. D'une part, leur point de vue est structuré par le choix d'écrire en leur nom, façonnant ainsi un texte social et politique, où le « je » devient un « nous », de manière à consciencieusement diriger la lectrice ou le lecteur, sans prendre la parole de quiconque. Le but étant de « soigner » les préjudices moraux qu'une société peut générer.

Les vastes possibilités d'expression qu'elles s'autorisent - qu'il s'agisse de vidéo, de fictions romancées et de traduction d'auteures américaines, pour Despentes, ou de poésie, de performances et d'ateliers, pour Pinkola Estés - transforment leur message en une filiation qui traverse les frontières géographiques et les médias artistiques.

Enfin, les paysages traversés durant les ouvrages *Femmes qui courent avec les loups* et *King Kong théorie*, constituent un itinéraire bien particulier : celui de la présente thèse, rédigée à partir d'une expérience de la chair comme référence d'existence.

Le concept de « femme sauvage » est une figure troublante. Prenant racine dans les figures archétypiques, l'idée de réunir le mot « femme » et le mot « sauvage » dans une même expression, permet à Pinkola Estés de prendre place du côté des femmes plutôt que des hommes, et du côté de la Nature plutôt que de celui de la civilisation, faisant de son message un élan vital. Bien qu'elle ne soit pas revendiquée comme jungienne et n'évoque aucunement cet archétype, Despentes se range du côté de cette pulsion de vie. La stigmatisation que peuvent subir les femmes à l'égard de leur corps, et encore plus les prostituées et les actrices pornographiques, invite l'auteure à se placer du côté des femmes également, en particulier de celles qui sont oubliées par la plupart des féministes elles-mêmes. C'est pour combattre un système basé sur la négation de certaines que ces auteures écrivent, parlent, racontent, filment ou agissent. Le « je » de

l'expérience peut s'étendre au « nous » des opprimés et ainsi constituer un discours solide. Prônant ainsi que « [l]e sexe de l'endurance, du courage, de la résistance, a toujours été le nôtre. » (KKT, 144), Despentès brandit une fierté à être du « mauvais côté » en étant femme, mais précise que c'est bien de celles dont la littérature ne parle pas qui l'intéressent le plus puisque *l'humour et l'inventivité serait plutôt du côté de celles qui n'y arrive[nt] pas très bien.* (KKT, 10,11). C'est à travers cette figure de la *looseuse de la féminité*, que Despentès voit une force qui transcende les diktats et les injonctions normatives. Tout ce qui peut remettre en cause les stéréotypes et participer à la création d'une *meilleure route*, où machisme et *mascarades obligatoires* seraient « foutues en l'air », constitue le propos politique et philosophique de Despentès. L'idée d'une route est également employée dans le vocabulaire de Pinkola Estés, non pas dans les mêmes termes que l'auteure punk, mais plutôt sous la forme d'une quête. Le « chercher quelque chose » de Pinkola Estés s'apparente à une volonté plus précise de puiser cette force dont il est question en plongeant dans ses propres songes, rêves, traumas ou questionnements et ainsi sublimer ses souffrances ou ses craintes afin de s'auto-guérir. En effet, pour elle, c'est en allant vers l'Autre et en écoutant les histoires que cette « médecine » peut se transmettre, formant ainsi une chaîne de savoir alternatif, empreint d'authenticité. D'après la féministe et sorcière Starhawk²⁹¹, c'est justement l'éradication des savoirs populaires au profit d'une consolidation du savoir expert, comme la médecine telle qu'on la connaît aujourd'hui, qui favorise le capitalisme. Préciado le confirme : « *Contrairement aux idées reçues, les femmes n'ont pas attendu le XX^e siècle pour s'incorporer au marché du travail. Leur pratiques de savoir et de production de richesse ont été soigneusement évincées des circuits de l'économie médiévale pour consolider, sur cette exclusion, le capitalisme naissant*²⁹². » Bien que Préciado fasse référence aux plantes et aux savoirs pharmaceutiques, les histoires sont pour Pinkola Estés de vrais remèdes qui fonctionnent avec la même force qu'une science médicale. En exerçant en tant que conteuse et guérisseuse, elle propage, en tant que femme, ce que celles-ci ont toujours fait, avant d'être exclues des professions médicales. Le « je » qui devient « nous » chez Pinkola Estés, inclut les femmes savantes, soignantes, celles qui accouchent, celles qui guérissent, qui transmettent leur savoir à qui sait l'entendre, faisant de cette profession un élixir précieux, cheminant à

²⁹¹.Starhawk, *Femme, magie et politique*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2003.

²⁹².Béatriz Préciado, *Op. cit.*, p.137.

contre-courant. La figure de la prostituée peut, elle aussi, par son savoir, non reconnu mais bien réel - un savoir basé sur l'échange, l'entraide entre femmes, l'intuition, la connaissance du territoire masculin et ses faiblesses - construire une médecine alternative, pour elle-même et pour les autres aussi. Même si le propos de Desportes n'est pas le même que celui de Pinkola Estés, il semblerait, que la volonté de transmettre ce savoir - à travers son essai, mais aussi, à travers ses romans, ses films et ses traductions d'ouvrages sur le sujet - fasse partie de son « programme » politique et artistique. Un savoir guidé par un élan vital, nécessaire à la santé de certaines femmes et certains hommes.

Ainsi, à travers ces deux femmes - figure de putain et figure de sorcière - il est possible de ressentir, dans leur production littéraire, une intension véritablement bénéfique à la fois réparatrice et constructive.

Leur création est impulsée par cette volonté de transmettre quelque chose, d'ouvrir ce qui peut séparer deux êtres, deux pays, deux pensées. Elles se positionnent sur « entre-deux » états, tout en étant stable dans leurs convictions. La chienne que peut être Desportes et la louve dont se réclame Pinkola Estés, deux figures animales fortes, empreintes de liberté et emprises par la culture, sont revendiquées comme des identités. L'expression « entre chien et loup » définit un moment précis : celui qui, entre la nuit et le jour, marque l'aube ou bien le crépuscule. Il s'agirait, plus précisément, de l'intervalle qui sépare le moment où le chien est placé à la garde du bercail et le moment où le loup profite de l'obscurité qui commence pour aller rôder à l'entour. Performer la femme sauvage « entre chienne et louve » serait alors, plastiquement et philosophiquement, être en errance entre deux mondes. Cette posture, qui navigue entre les genres, les langues, les médias, démontre que même si des barrières subsistent entre les différentes oppositions, rien n'empêche un individu de briser, d'ouvrir et de passer entre celles-ci. Une prise de position et de pouvoir sur son environnement est nécessaire pour quiconque désire voir plus loin que ce qui lui est donné à voir.

C'est le travail de tout artiste semblerait-il, que de « ressentir » et « faire passer », s'incarner et transgresser, afin de rendre visible ce qui ne l'est pas au premier abord. Chez ces deux auteures, le cheminement prend racine dans une production éclectique, où différents médias traversent différentes frontières, faisant du message politique, un

espace ingouvernable, en constante résistance. Elles invitent par cette énergie, à briser soi-même les limites, à ouvrir les espaces psychiques et géographiques et à se « sacrifier » à son tour. En s'affirmant en tant qu'individu actif, présent au monde, en perpétuelle décrépitude puisque voué à la mort et ainsi, formuler un point de représentation positif par le biais d'un modèle non reconnu. De cette manière, les auteur-e-s et artistes qui s'impliquent par un discours engagé dans le monde, au point de se « donner » en pâture à « *la condescendance*, [au] *mépris*, [à] *la familiarité* [et aux] *exclusions déplacées*. » (KKT, 73), favorisent la résistance de certaines formes de vie oubliées, délaissées, expulsées ou diabolisées, lesquelles en arrivent à penser qu'elles ne sont pas légitimes pour prendre la parole ou pour agir délibérément. C'est ce que Pinkola Estés laisse entendre pour les femmes qui ont souffert. C'est ce que Desportes approfondit avec les « *exclues du grand marchés* » (KKT, 9), toujours dédaignées ou pire... victimisées, plaintes et en proie à devoir être « sauvées ». L'idée d'« être sauvée », souvent reprise par les politiques abolitionnistes ou par certains catholiques, représente une violence bien plus fourbe que le mépris. En effet, vouloir « sauver » un individu, conduit à le réduire, l'anéantir moralement, en hiérarchisant son savoir et sa place sociale bien au-dessus de la sienne. Concept judéo-chrétien par excellence, il favorise toujours les personnes qui, socialement, conservent leurs privilèges, le tout en considérant la parole du « sauvé » comme une parole d'aliénation. Cet infantilisation conduit Pinkola Estés et Desportes à démontrer que toute personne mise à l'écart peut, d'elle-même reprendre le pouvoir, en s'affirmant par une fière négation. Le « non » de la résistance peut s'étendre au refus même d'être pris en compte, puisque digne d'avoir développer d'autres compétences en étant exclue. Cette ruse du langage, pour Desportes, est matérialisée chez Pinkola Estés par la beauté intérieure qu'offrent l'inconscient et ses noirceurs, lesquelles sont un atout merveilleux déprécié par la médecine occidentale.

La création est un sacrifice, dans la mesure où celui qui crée « donne » une partie de lui. La performance pourrait en être le paroxysme puisque c'est bien le corps lui-même qui est le cœur et le support de l'œuvre. Outil de travail, puissance politique et espace de liberté, le corps devient, à travers l'expression vivante, une force de combat pour le féminisme. Il semblerait que les deux auteures veuillent faire entendre que

prendre sa vie, son expérience et sa chair, comme repère au sein du monde, serait une manière de s'élever et considérer sa propre existence comme une œuvre à part entière et ainsi, s'ériger en tant que puissance individuelle où le sacré ne serait plus extérieur mais bien consubstantiel à soi. Les féminismes de la première génération avaient revendiqué le « tout est politique » comme une manière de pousser l'intime vers l'extérieur et déconstruire tout ce qui pouvait constituer leur quotidien. Cette révolte, au-delà d'un combat social, résonne aujourd'hui, à travers le travail de certaines artistes comme un besoin vital de repousser ses propres limites et ainsi, redéfinir les espaces entre soi et le monde, comme autant de possibles destinées. L'expression artistique vivante participe autant à la création du monde qu'à celle de soi-même, en tant qu'individu. Le sacrifice, tel qu'il est énoncé, représente un don de soi qui dépasse le concept judéo-chrétien d'abandon de soi, mais reprend plutôt l'idée païenne de pouvoir ouvrir un passage pour entrer en contact avec certains « démons », via la mort symbolique d'une personne - soi-même - au profit d'une connaissance. C'est une ouverture sur la pluralité des croyances, des choix de vie et des puissances singulières.

De cette manière, il est possible de comprendre l'itinéraire que constitue un ouvrage ou une œuvre comme une ramification possible pour celle ou celui qui se l'approprie. Le chemin parcouru durant la lecture de ces deux ouvrages, est un itinéraire singulier, résonnant volontairement de l'auteure à la lectrice ou au lecteur. Ce dernier serait en cours de route, puisqu'en travail de ressenti face à l'ouvrage. Cette construction rhizomique relie les inconscients à travers un travail de conscientisation et forme, de manière invisible, un héritage personnel et collectif, construit sur l'épaisseur des différentes couches qui séparent les trajectoires individuelles.

La lecture de ces ouvrages a participé à définir deux choses constitutives de mon travail artistique : une emprise poétique basée sur la conscience de soi et du monde, renforcée d'une revendication politique volontairement radicale. Ces deux intentions permettent, à mon sens, d'établir un discours artistique cohérent où conscience de soi et du monde en définissent la démarche. Celle-ci se veut être à cheval entre plusieurs choses. D'une part, le monde tel qu'il m'entoure et le monde de l'art. Choissant volontairement de travailler dans plusieurs lieux, je cherche à casser les codes qui

séparent la création et le marché de l'art, cherchant toujours à réduire le travail plastique à une seule façon de penser, qui serait celle de la galerie, du musée et de l'art pour les classes dominantes. De cette manière, le mot « art », tant galvanisé par la société capitaliste, reprendrait ainsi une signification plus cathartique, vitale, politique et populaire. Une volonté de faire de ce terme un style de vie, sans pour autant rayer son aspect sacré, mais le renvoyer à sa forme initiale : le choix d'être ce que l'on a décidé d'être et d'écrire sa propre histoire, en se basant sur une seule vérité, la sienne. D'autre part, cette idée amène à relier poétique et politique : deux formes de pensée et d'esthétique opposées, faisant du discours artistique un miroir réfléchissant le regard de ceux qui s'y trouvent confrontés. De cette manière, le mot « politique » est reformulé pour être pensé comme un agissement quotidien et non comme une activité réservée aux « experts » en ce domaine (tout comme la médecine, laquelle entretient un rapport étroit avec le pouvoir politique également). À ce stade, nous ne parlerons plus de « pouvoir » mais bien de « puissance », puisque ce dernier terme induit une capacité d'être, au moyen d'une transformation, mutation, métamorphose de soi, définitivement dans l'action. À l'inverse, le poétique, lui, serait une possibilité d'exil, faisant du propos un ailleurs, où tout pourrait arriver. De cette manière, le message est en tous points politique, puisque c'est cet exil qui faciliterait la diffusion du message, par la force de résistance qu'il suppose. L'intérêt de l'inconscient dans ce genre de travail, serait de pouvoir résonner au diapason de certaines esthétiques visuelles, sans pour autant savoir pourquoi, mais être dans un ressenti actif - et non passif comme veulent certaines productions consuméristes actuelles mais aussi la publicité - au point de répondre par la suite, par une production artistique personnelle.

Dans cette même volonté de relier les choses entre elles, je remarque également, que pour pouvoir donner forme à mes intentions, j'ai dû moi-même être à cheval entre plusieurs médias, plusieurs scènes ensuite, plusieurs manières de pousser mon corps pour enfin arriver à plusieurs corps, plusieurs représentations possibles des désirs et de son partage... Choissant de mettre mon identité au centre et de pousser ma réflexion sur mes limites, toujours repoussées ou remises en jeu, j'ai pris le parti, aujourd'hui, de représenter d'autres corps, afin de souligner la portée de transmission que tout travail artistique soulève. C'est ainsi que j'ai réalisé le film « Don't Pray for us », afin de mettre en lumière l'activité du spectateur face à l'œuvre. En effet, dans cette vidéo,

chaque spectateur de la performance réalise une performance à son tour. Faisant du regard, la porte ouverte vers le psychisme du regardeur. Le regardeur face à l'image devient actif et s'ouvre à elle. Mais le spectateur de la vidéo, face à la diversité des corps et des symboles, s'ouvre lui aussi à l'une des représentations, choisissant inconsciemment la figure par laquelle il va se soulever intérieurement. Comme un jeu de tarot, les entités mises en scène sont symboliques mais investissent de véritables fantasmes humains.

Éternellement mise en abyme, la création fonctionne comme une chaîne de savoirs et d'esthétiques dont l'itinéraire peut être variable, mais détermine toujours un mouvement, vecteur d'une énergie, qui pousse à une évolution de son parcours.

Les trois parties abordées dans la présente thèse - Représentation, Incarnation et Transgression - énumèrent les états par lesquels une production engagée trace son itinéraire. La première partie démontre qu'une représentation n'est jamais fermée, qu'elle induit toujours une profondeur et un sens commun qu'il faut savoir retrouver. D'après Didi-Huberman, le papillon qui s'envole du cocon se nomme « imago », « *image concrète d'un corps qui s'ouvre pour accoucher d'un autre*²⁹³ », nous dit-il. L'ouverture est inséparable de l'image, puisque, toujours d'après lui, ouvrir équivaut à entrer en exercice, commencer quelque chose mais également creuser. Dans cette optique, la représentation - ou acte de rendre présent, de faire savoir - est un dévoilement, une manière d'écarter ce qui obstrue la vue et de rendre visible quelque chose, en soulevant un rideau ou en ouvrant une porte. En rendant visible certains concepts, les auteures étudiées ici ont facilité le « levé de rideau » vers la pratique artistique et la pratique de la performance en particulier - *pour moi, à travers mon cheminement personnel*. En dévoilant leurs savoirs, Despentes et Pinkola Estés brisent un enfermement, elles « déflorent et font fleurir » pour reprendre Didi-Huberman, puisque leur démarche invite à « *se mettre en chemin vers au-delà*²⁹⁴ » par le déploiement et l'élargissement de « *ce qui était reclos jusque-là*²⁹⁵ ». C'est pourquoi elles mettent en relation l'espace « obtus » et enclos des représentations dont elles cassent les

²⁹³. Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Op.cit., p. 37.

²⁹⁴. *Ibid.*, p.46

²⁹⁵. *Ibidem*.

codes, avec l'espace « obvie » des spectateurs. C'est en cela que l'extérieur et l'intérieur peuvent communiquer, faisant de la scène - du livre - le lieu du sacrifice.

À partir de la seconde partie, l'intérêt de se détacher des ouvrages étudiés, a permis d'entrer de plein fouet dans la chair artistique. L'incarnation soulève certaines ambivalences du corps et de ses ressentis. Ouvrir le corps devient un moyen de passer d'un monde à l'autre et ainsi fonder un discours, basé sur l'abject comme marque d'authenticité et de spécificité humaine. La cruauté et la blessure que peuvent soulever aussi l'acte d'ouvrir le corps, pour « regarder » et comprendre celui-ci, confirme l'ambivalence des thématiques contradictoires : chienne/louve, nuit/jour, féminin/masculin, public/privé, mort/vie, en signalant que la surface reflète toujours un fond. En effet, c'est à travers ces tensions, sans cesse rejouées en esthétique, poétique et au centre des préoccupations individuelles, que se forme le nœud d'une errance entre plusieurs modalités d'expressions et de sensations. C'est parce que les représentations sont aussi là pour que notre regard « tombe » et s'ouvre aux choses, que les artistes se doivent aussi d'incarner ce que leur propos tente de critiquer, démontrer ou remuer. Leur présence au monde se doit de refléter les sombres questionnements qui animent leurs esthétiques et *vice versa*. Quand l'identité de l'auteur ou de l'artiste se retrouve être le cœur de la représentation, l'« âme » de la surface sensible, l'œuvre en devient plus accessible parce que plus évidente : elle prend chair. Entre goût et dégoût, refus et acceptation, séduction et irritation, le propos devient producteur de vie, d'un souffle, d'une étincelle entre deux regards.

C'est à ce moment là que le passage s'ouvre réellement, créant une confusion entre l'extérieur et l'intérieur, dans une logique de transgression. Pour Didi-Huberman toujours, « ouvrir » c'est aussi transgresser. En effet, la transgression marque le climax de l'évolution du mouvement engagé : le pas franchi, la traversée interdite. C'est elle qui constitue l'intérêt de l'expression, puisqu'elle ouvre au plus haut point la conscience des choses et ses limites. Elle pulvérise toutes formes de cadre et de délimitation ancrée. Sa résonance s'établit entre celui qui agit et le monde mais aussi entre celui qui regarde et qui transmet ce qu'il a vu, par le témoignage oral ou par, comme dit plus haut, le relais artistique. Les artistes femmes, pornographes et autres performeuses dissidentes

actionnent ce pas franchi avec rage et fierté, et c'est dans la clarté et la sincérité de leurs actes que peuvent se faire les liaisons entre les ambivalences citées plus haut. Acte artistique ou simple mouvement vital, actions ordinaires pour certaines, totalement révolutionnaires pour d'autres, leurs résistances sont des revers d'existence bénéfiques, cathartiques qui élargissent les angles, retournent les concepts, les points de vue et font de l'expression artistique un choix de vie et de la vie une œuvre d'art exclusive.

Mon itinéraire, entre sorcellerie et « putasserie », nature et culture, chienne et louve, a certes permis de situer mon travail plastique, mais m'a conduite surtout à lier théorie et pratique, comme deux activités indissociables l'une de l'autre, puisque c'est dans la chair que les mots trouvent leur ultime gage de vérité. Entre le road-trip et la quête de soi, la performance artistique et le féminisme militant sont tous deux une manière de tisser un lien entre soi et le monde, afin d'en laisser une trace.

Index

A

Abramovic, 28, 92, 93, 119, 121, 217
Alberti, 30
Amano, 189, 190
Anati, 220
Andrieu, 306
Angel, 256
Anzieu, 212, 239, 335
Araki, 244, 245, 332, 337
Arasse, 230, 231
Ardenne, 136, 202, 203
Athey, 136, 255
Avila, 226, 253

B

Badinter, 146, 154, 155
Balerdi, 119, 120, 121, 346
Barney, 79, 233, 234, 235
Barthes, 53, 54, 65, 95, 172
Bataille, 135, 148, 149, 150, 187, 191, 225, 226, 227, 333
Beatty, 116, 293, 295
Beauvoir, 18, 26, 47, 60, 65, 67, 88, 121, 242, 308
Bechtel, 106
Belotti, 82, 83, 88
Beuys, 220, 221
Borghi, 289, 297, 298, 299
Boyer, 118
Brownmiller, 282
Brus, 96, 145
Butler, 26, 66, 73, 111, 113, 121, 178, 343

C

Cahun, 267, 290
Califia, 26, 224, 266, 287, 297
Carbone, 184
Carmen Blaix, 119, 346
Chollet, 233
Cioran, 105
Clément, 55
Cohen, 256
Creissels, 42, 110
Cyrulnik, 102

D

Deleuze, 177, 205
Delorme, 24, 107, 108, 109, 120
Devereux, 307
Di Folco, 139, 151
Didi-Huberman, 22, 31, 65, 127, 130, 131, 155, 184, 213, 320, 321

Dirtystein, 6, 75, 99, 160, 185, 193, 201, 208, 209, 248, 278, 279, 280, 302, 303, 304, 310, 311, 312
Dodson, 292
Douglas, 143, 151, 181, 285
Duchamp, 41, 139, 267

E

Export, 119, 219, 275

F

Fabre, 229, 230, 246, 337
Femen, 200, 201
Filhol, 150
Finley, 188
Flanagan, 178, 212, 213, 345
Forest, 156, 157
Foucault, 132, 210, 224, 226, 227, 231, 266, 335
FraiseVinyl, 48, 49
Franz, 32, 33
Freud, 36, 66, 85, 97, 152, 184, 251
Fusco, 285, 286

G

Garnellen, 256
Gligorov, 206, 207, 219
Goldberg, 79
Goldstein, 33, 34, 35
Guerrilla Girls, 198
Gumbrecht, 141

H

Hanisch, 263
Harlot, 292
Hart, 211
Hatoum, 108, 109, 184, 214
Hebdige, 52, 161, 163, 164, 165
Henry, 128, 129, 131, 244, 334

J

Jenkins, 276
Jimenez, 244
Jodorowsky, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 178
Journiac, 144, 267
Jung, 27, 33, 37, 38, 77, 156, 162, 167, 179, 205, 228, 229, 231, 232, 249, 309, 342, 345

K

Kinder-K, 252, 253
Kristeva, 181, 182, 189, 190, 216, 254
Kubota, 273, 274

L

Labruce, 293, 294, 301, 343
Laplanche, 193
Laurens, 152
Lecoûteux, 39, 49, 87, 93, 104, 250
Lefranc, 46, 217
Lévi-Strauss, 59
Lichtenstein, 240
Lunch, 67, 137, 138, 139, 170, 171, 277, 344, 347

M

Manuel, 67, 167, 340
Maple, 198, 199, 346
Marcil, 175
McCarthy, 144, 181
Mendieta, 28, 41, 42, 43, 47
Merteuil, 261, 262, 267
Messenger, 64
Morimura, 267
Morin, 180
Müehl, 96, 156, 217

N

Nebreda, 94, 95, 96, 97
Nietzsche, 136, 140, 149, 166, 260, 281

O

Oppenheim, 290, 291

P

Paglia, 26, 157, 168
Palma, 33, 44, 85, 86
Pane, 79, 119
Pearlman, 256
Platon, 30, 40, 89, 140, 178
Power, 112, 169, 170, 199, 201, 286
Préciado, 58, 113, 116, 146, 154, 203, 210, 266, 267, 298, 315, 343

R

Réal, 24, 225, 344
René, 143, 145, 220, 221, 239, 334, 335
Roche, 272

S

Saint-Martin, 153
Schaeffer, 272, 273
Schaffauser, 270
Schilder, 47
Serrano, 139, 241, 242, 254
Sherman, 69, 70, 347
Soeurs de la Perpétuelle Indulgence, 72, 346
Sorbelli, 267, 269
Sprinkle, 26, 88, 89, 90, 271, 292, 347
Starhawk, 315
Sterbak, 218

T

Torres, 298, 300, 301
Trinh Thi, 116, 196
Trochet, 239

V

Van Den Dries, 246
Velvet Hammer, 71
Vera, 292
Verna, 256
Vernant, 44, 166, 241

W

Walter, 244
Warr, 80, 91, 93
Welzer-Lang, 72, 288
Wilde, 251
Witkin, 135, 341
Wittig, 155

Y

Yolacan, 182, 183, 219

Z

Ziga, 116, 298
Zpira, 99, 123, 160, 225

Bibliographie

Rubriques

1. Corpus
2. Autres oeuvres des auteurs du corpus
3. Ouvrage théoriques, thèses, essais et publications collectives
4. Ouvrages littéraires
5. Écrits d'artistes
6. Colloques
7. Catalogues d'exposition
8. Revues et périodiques
9. Articles
10. Films documentaires
11. Sites internet

1. Corpus

-DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, coll. « Le livre de poche ».

-PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups, histoires et myths de l'archétype de la Femme sauvage*, [Women who Run with the Wolves, Myths and stories of the Wild Woman Archétype, Ballantine Books, 1996], Paris, Grasset et Fasquelle, 1996.

2. Autres oeuvres des auteurs du corpus

-DESPENTES, Virginie, *Baise-moi*, [Florent Massot, 1994], Paris, Grasset 1999.

-DESPENTES, Virginie, *Les jolies choses*, Paris, Grasset, 1998.

-DESPENTES, Virginie, *Mordre au travers*, Paris, Librio, 1999.

-DESPENTES, Virginie, *Les Chiennes savantes*, [Florent Massot, 1996], Paris, Grasset, 2001.

- DESPENTES, Virginie, *Teen Spirit*, Paris, Grasset, 2002.
- DESPENTES, Virginie, *Bye Bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004.
- DESPENTES, Virginie, *Apocalypse Bébé*, Paris, Grasset, 2010.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Le Don de l'histoire. Conte de sagesse à propos de Ce qui est suffisant*, [The Gift of Story: A Wise Tale About What is Enough, Ballantine, 1996] Paris, Grasset & Fasquelle, 1999.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Le jardinier de l'Eden. Contes de sagesse à propos de Ce qui ne peut mourir*, [The Faithful Gardener: A Wise Tale About that Which Can Never Die, Harper, San Francisco, 1996], Paris, Grasset, 2001.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *La danse des Grands-mères*, [La danza delle grandi madri: The Dance of the Grand Madri, Sperling & Kupfer/ Frassinelli, 2007, Milan, Italie], Paris, Grasset, 2007.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Libérez la femme puissante*, [Untie the Strong Woman: Blessed Mother's Immaculate Love for the Wild Soul, Sounds True Books, 2011, USA], Paris, Grasset, 2012.

3. Ouvrage théoriques, thèses, essais et publications collectives

- ALBERTI, Léon Battista, *La Peinture* [De Pictura, 1435, première édition française sous le titre *De la statue et de la peinture*, Paris, Lévy Éditeur, 1869], Paris, Le Seuil, 2004.
- AMIAUX, Mark, *Le Chevalier de Sacher-Masoch*, Paris, Les Éditions de France, 1938.
- ANATI, Emmanuel, *La Religion des origines*, [La religione delle origini, edizioni del Centro, 1995], Paris, Arthème Fayard, 2010, coll. « Pluriel ».
- ANDRIEU, Bernard, *Les Cultes du corps, Éthique et Sciences*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- ANDRIEU, Bernard, *Les Plaisirs de la chair, Une philosophie politique des corps*, Paris, Le Temps des cerises, 1998.
- ANDRIEU, Bernard, *Un corps à soi, Critique du masochisme*, Paris, Euredit, 2000.
- ANDRIEU, Bernard, *La peur de l'orgasme*, Neuilly-lès-Dijon, Le murmure, 2013.
- ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, [1985], Paris, Dunod, 1995, coll. « Psychismes ».

- ARASSE, Daniel, *On y voit rien, descriptions*, Paris, Denoël, 2000, coll. « Folio/essais ».
- ARDENNE, Paul, *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.
- BADINTER, Élisabeth, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980, coll. « Le livre de Poche ».
- BADINTER, Élisabeth, *XY de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, coll. « Le livre de Poche ».
- BADINTER, Élisabeth, *Fausse route*, Paris, Odile Jacob, 2003, coll. « Le livre de Poche ».
- BADINTER, Élisabeth, *Le Conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010, coll. « Le livre de poche ».
- BAQUÉ, Dominique, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Du Regard, 2002.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, [1957], Paris, Le Seuil, 1970, coll. « Points ».
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.
- BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, coll. « Tel ».
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, coll. « Arguments ».
- BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1961-1971, coll. « 10/18 ».
- BAUDRY, Patrick, *La pornographie et ses images*, Paris, Pocket, 2001, coll. « Pocket Agora ».
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe*, [1949], Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio/essais ».
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe (Tome II)*, [1949], Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ».
- BEAUVOIR, Simone de, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.
- BEAUVOIR, Simone de, *Faut-il brûler Sade ?*, Paris, Gallimard, 1972.
- BECHTEL, Guy, *Les quatre femmes de Dieu. La putain, la Sorcière, la Sainte et Bécassine*, Paris, Plon, 2000.

- BÉDOG Janig, Boulouch Nathalie et Zabunyan Elvan, *La performance, entre archive et pratiques contemporaines*, Presses Universitaire de Rennes, Archives de la Critique d'art, 2010.
- BELLOTI, Elena Gianini, *Du côté des petites filles*, [*Dalla parte delle bambine*, Italia, Feltrinelli, 1973] Paris, Édition Des femmes Antoinette Fouque, 2009.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, [*The uses of enchantment : The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Random House, 1976], Paris, Robert Laffont, 2012, coll. « Pocket ».
- BERGSON, Henri, *Le rêve*, [Paris, Éditions de la Table ronde, 1988], Paris, Payot et rivages, 2012.
- BEY, Hakim, *TAZ : Zone autonome temporaire*, [*T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone*, Brooklyn, Autonomedia, 1991], Paris, éd. de l'éclat, 1997-2011.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BOYER, Frédéric, *Rappeler Roland*, Paris, P.O.L, 2013.
- BROWNMILLER, Susan, *Le viol*, [*Against Our Will: Men, Women and Rape*, New York, Simon & Schuster, 1975], Paris, Stock, 1976.
- BUTLER, Judith, *La Vie psychique du pouvoir, l'assujettissement en théories*, [*The psychic life of power, Theorie in subjection*, Stanford, California, Stanford University Press, 1997], Paris, Léo Scheer, 2002.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, [*Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990], Paris, La Découverte, 2005.
- CALIFIA, Pat, *Le mouvement transgenre*, [*Sex Changes: The Politics of Transgenderism*, San Francisco, Cleis Press, 1997], Paris, Epel, 2003, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne ».
- CALIFIA, Pat, *Sexe et utopie*, [*Sluts in Utopia : The Future of Radical Sex*, extrait de *Public Sex. The Culture of Radical Sex*, San Francisco, Cleis Press, 1994], Paris, La Musardine, 2008, coll. « L'Attrape-corps ».
- CARBONE, Mauro, *La Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, librairie philosophique J. Vrin, 2011, coll. « Matière étrangère ».
- CHOLLET, Mona, *La Tyrannie de la réalité*, [Paris, Calmann-Lévy, 2004], Paris, Gallimard, 2006, coll. « Folio Actuel ».

- CHOLLET, Mona, *Beauté Fatale, Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte, 2012, coll. « Zone ».
- CLÉMENT, Michèle, *Le Cynisme à la Renaissance : d'Érasme à Montaigne*, Genève, Droz, 2005.
- CREISSELS, Anne, *Prêter son corps au mythe, le féminin dans l'art contemporain*, Paris, Du Félin, 2009, coll. « Les Marches du temps ».
- CYRULNIK, Boris, *La Naissance du sens*, Paris, Hachette littératures, 1995, coll. « Pluriel ».
- DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel*, Paris, les Éditions de Minuit, 1967-2007.
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe*, les Éditions de Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Mouvement*, les Éditions de Minuit, 1983.
- DEVEREUX, Georges, *Baubo la vulve mythique*, Paris, Payot et Rivage, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, Coll. « Critique ».
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, coll. « Le temps des images ».
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte : Motif de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Le Temps des images ».
- DIEGUEZ, Sebastian, *Maux d'artistes, ce que cachent les œuvres*, Paris, Belin, 2010, coll. « Bibliothèque scientifique ».
- DI FOLCO, Philippe, *Dictionnaire de la Mort*, Paris, Larousse, 2010, coll. « In extenso ».
- DOUGLAS, Mary, *De la souillure : Essais sur les notions de pollution et de tabou*, [*Purity and Danger*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1967], Paris, La Découverte et Syros, 2001.
- DUFOUR, Sophie-Isabelle, *L'Image video, d'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks + sautereau éditeur, 2008.
- FINGER Sarah, *La mort en direct, Snuff movies*, Paris, Le cherche midi éditeur, 2001, coll. « Documents ».

-FOREST, Philippe, *Le Roman, le Je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, coll. « Auteurs en questions ».

-FOREST, Philippe, *Araki enfin, l'homme qui ne vécut que pour aimer*, Paris, Gallimard, 2008.

-FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux, Cours au Collège de France 1974-1975*, Paris, Gallimard, 1999.

-FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*, tome I, Paris, Gallimard, 1976.

-FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, L'usage des plaisirs*, tome II, Paris, Gallimard, 1984.

-FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, Le souci de soi*, tome III, Paris, Gallimard, 1984.

-FOUCAULT, Michel, *Préface à la transgression, Hommage à Georges Bataille*, [Paris, Gallimard, 1994], Fécamp, Nouvelles éditions lignes, 2012.

-FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994.

-FRANZ, Marie-Louise von, *La Femme dans les contes de fée*, [The Feminine in fairy tales, California, Shambhala Publications, 1972], Paris, La Fontaine de Pierre, 1993, coll. « Poche ».

-FRANZ, Marie-Louise von, *L'Individuation dans les contes de fées*, [Individuation in fairy tales, Dallas, Spring Publications, 1987], Paris, La Fontaine de Pierre, 2001.

-FRANZ, Marie-Louise von, *Les rêves et la Mort*, [On Dreams and Death, California, Shambhala Publications, 1986], Paris, La Fontaine de Pierre, 2011.

-FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, [Totem und Tabu, Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, Hugo Heller & Cie., Autriche, 1913], Paris, Petite bibliothèque Payot, 1980.

-FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, [Ueber Psychoanalyse, fünf Vorlesungen, conférences à la Clark University, 1909, Première édition française, Paris, Payot, 1924], Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001.

-FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio-essais ».

-GAYRAUD, Sébastien, Lachaud, Maxime, *Reflét dans un œil mort, Mondo Movies et films de cannibales*, Paris, Bazaar&Co, 2010.

- GIARD, Agnès, Introduction à Christian Paraschiv, *La peau/Le corps/Performance*, Paris, édité par la galerie L'Enseigne des Oudins, 2001.
- GIARD, Agnès, Dictionnaire de l'amour et du plaisir au Japon, Paris, Glénat, 2008, coll. « Drugstore ».
- GIARD, Agnès, *L'Imaginaire érotique au Japon*, [Paris, Albin Michel, 2006], Drugstore, 2008.
- GIARD, Agnès, *Le Sexe bizarre*, Paris, Le Cherche Midi, 2004.
- GIARD, Agnès, *In Out, la métaphore érotique du passage*, Sancho, 2012.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette littératures, 1990, coll. « Pluriel philosophie ».
- GOLDBERG, Roselee, *Performances, l'art en action*, [Performance, live art since the 60's, Londres, Thames & Hudson, 1998], Paris, Seuil, 1999, coll. « Thames & Hudson ».
- GRENIER, Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2012.
- GUILLEMET, Morgane, De la représentation au mythe : l'ambiguïté féminine dans le roman libertin du XVIII^e siècle, Thèse de Doctorat Littérature Française, sous la direction de Isabelle BROUARD-ARENDS, Présentée et soutenue le 20 novembre 2009, URL: <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/74/26/PDF/TheseGuillemet.pdf>
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Éloge de la présence, Ce qui échappe à la signification*, Paris, Libella Maren Sell, 2010.
- HART, Lynda, *La Performance sado-masochiste, entre corps et chair*, [Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism, Columbia University Press, 1998], Paris, EPEL, 2003, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne ».
- HEBDIGE, Dick, *Sous-culture, le sens du style*, [Subculture the meaning of life, London, Methuen & Co. Ltd, 1979], Paris, La découverte, 2008, coll. « Zones ».
- HELL, Bertrand, *Possession et Chamanisme, les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999.
- HERVÉ, Christian, Stanton-jean Michèle, Ribau-Bajon Claire, *Violences sur le corps de la femme, aspect juridiques, culturels et éthiques*, Paris, Dalloz, 2012.
- HUBERT, Karine, *La Création cannibale. Cas de figure chez Jan Svankmajer, le Comte de Lautréamont et Edmund Kemper : une approche interdisciplinaire de la perversion*, Université de Québec à Montréal, 2010, URL: <http://www.archipel.uqam.ca/3127/>

- INSTITORIS, Henry, Sprenger, *Le Marteau des sorcières/ Malleus Maleficarum 1486*, [première version de cette traduction parue chez Plon, 1973], Jérôme Million, 2005.
- JIMENEZ, Marc, *Corps et Arts*, Séminaire Interart de Paris, 2007-2008, Paris, Klincksieck, 2010, coll. « Université des Arts ».
- JIMENEZ, Marc, *L'art dans tous ses extrêmes*, Paris, Klincksieck, 2012, coll. « Université des Arts ».
- JUNG, Carl Gustav, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, [Genève, Georg Editeur, 1953], Paris, le Livre de Poche, 1993.
- JUNG, Carl Gustav, *L'âme et la vie*, [première traduction française Librairie Générale française, 1963], Paris, Buchet/ Chastel, coll. « Le livre de poche ».
- JUNG, Carl Gustav, *Présent et avenir*, [première traduction française Librairie Générale française, 1995] Paris, Buchet/Chastel, 2010, coll. « Le livre de poche ».
- KAËS René et Anzieu Didier, *L'Interdit et la transgression*, Dunod, Paris, Bordas, 1983, coll. « Inconscient et culture ».
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, Coll. « Tel quel ».
- KRISTEVA, Julia, *Thérèse mon amour*, Paris, Fayard, 2008.
- LAPLANCHE Jean et Pontalis Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse* Paris, PUF, 1967.
- LAURETIS, Térésa de, *Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, coll. « Le genre du monde ».
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.
- LE BRETON, David, *L'Adolescence à risque*, Paris, Autrement, 2002.
- LE BRETON, David, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Éditions Métailié, 2002.
- LE BRETON, David, *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Éditions Métailié, 2003.
- LE BRETON, David, *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, Paris, Éditions Métailié, 2007.
- LE BRETON, David, *Expériences de la douleur*, Paris, Éditions Métailié, 2010.
- LE BRETON, David, *L'Adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 2013.

- LECOÛTEUX, Claude, *Démons et Génies du Terroir au Moyen-Âge*, Paris, Imago, 1995.
- LECOÛTEUX, Claude, *Mondes Parallèles, L'Univers des croyances du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007.
- LECOÛTEUX, Claude, *Elle courait le Garou, Lycanthropes, hommes-ours, hommes-tigres. Une anthologie*, Paris, José Corti, 2008.
- LECOÛTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen-âge*, Paris, Imago, 2012, coll. « Auzas Éditeurs ».
- LECOÛTEUX, Claude, *Contes, diableries et autres merveilles du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures élémentaires de la Parenté*, Paris, La Haye, Mouton et Maison des Sciences de l'Homme, 1967.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Folio/essais ».
- MERTEUIL, Morgane, *Libérer le Féminisme !*, Paris, L'Éditeur, 2012, coll. « Idées et Controverses ».
- MORELLO, Nathalie et Rodgers, Catherine, *Nouvelles écrivaines, nouvelles voies?*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, [Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872], Paris, Gallimard, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà le bien et le mal*, [Enseits von Gut und Böse, Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, 1886], Paris, Livre de poche, 1991-2000, coll. « Classiques de la philosophie ».
- NIETZSCHE, Friedrich, *L'antéchrist*, [Der Antichrist. Fluch auf das Christentum, 1896], Paris, Gallimard, 1990, coll. « Folio/Essais ».
- NOTÉRIS, Émilie, *Fétichisme Postmoderne*, Paris, La Musardine, 2010, coll. « L'attrape-corps ».
- PAGLIA, Camille, *Vamps and tramps, une théorie païenne de la sexualité*, [Vamps and Tramps, New essays, New York, Vintage Books a division of Random House, 1994] Paris, Denoël, 2009.

- PALMA, Milagros, *La Femme nue ou la logique du mâle*, Paris, Indigo, 1991, coll. « Côté Femme ».
- PLATON, *La République*, Paris, Gallimard, 1993, Coll. « Folio/Essais ».
- POWER, Nina, *La Femme unidimensionnelle*, [*One Dimensional Woman*, England, Zero Books, 2009], Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, coll. « Penser/croiser »
- PRÉCIADO, Béatriz, *Manifeste contre-sexuel*, Paris, Ballard, 2000.
- PRÉCIADO, Béatriz, *Testo Junkie, sexe, drogue et biopolitique*, [Testo Yonqui, Espasa Calpe, 2008], Paris, Grasset, 2008.
- RECKITT, Hélène et Phelan Peggy, *Art et Féminisme*, Paris, Phaidon, 2011.
- REICH, Wilhelm, *L'irruption de la morale sexuelle, étude des origines du caractère compulsif de la morale sexuelle*, [*Der Einbruch der Sexualmoral : zur Geschichte der sexuellen Ökonomie*, Verlag für Sexualpolitik, 1932, 1935], Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1972, coll. « Science de l'Homme ».
- RHODES, Colin, *L'art outsider, art brut et création hors normes au XX^e siècle*, [*Outsiders art - Spontaneous Alternatives*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2000], Paris, Thames & Hudson, 2001.
- RUBIN, Gayle, *Surveiller et jouir, Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, 2010, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne ».
- SANS, Jérôme, *Araki, 25^e édition*, Taschen, 2007.
- SCHILDER, Paul, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968.
- SCHAFFAUSER, Thierry et Maîtresse Nikita, *Fières d'être putes*, Montreuil, L'Altiplano, 2007.
- STARHAWK, *Femme, magie et politique*, [*Dreaming the Dark : Magic, sex and politics*, Boston, Beacon Press, 1982], Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2003.
- STREFF, Jean, *Traité du fétichisme à l'usage des jeunes générations*, Paris, Denoël, 2005.
- TESTART, Alain, *L'Amazone et la cuisinière, Anthropologie de la division sexuelle du travail*, Paris, Gallimard, 2014.
- VAN DEN DRIES, Luk, *Corpus Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux, Figure de l'Autre en Grèce Antique*, Paris, Hachette Littérature, 1998.

- VERNANT, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1998.
- VIGARELLO, Georges, Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, *Histoire du corps*, tome 1, *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2011.
- VIGARELLO, Georges, Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, *Histoire du corps*, tome 2, *De la Révolution à la grande guerre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2011.
- VIGARELLO, Georges, Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, *Histoire du corps*, tome 3, *XX^e siècle. Les mutations du regard*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2011.
- VIGARELLO, Georges, Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, *Histoire de la virilité*, tome 1, *De l'Antiquité aux lumières, L'invention de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 2011.
- VIGARELLO, Georges, Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, *Histoire de la virilité*, tome 2, *Le Triomphe de la virilité, Le XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 2011.
- VIGARELLO, Georges, Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, *Histoire de la virilité*, tome 3, *La Virilité en crise ?, Le XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 2011.
- WARR, Tracey et Jones Amalia, *Le Corps de l'artiste*, [première édition française 2005], Paris, Phaidon, 2011.
- WELZER-LANG, Daniel, *Les hommes et le masculin*, Paris, Payot, 2008, coll. « Petite bibliothèque Payot ».
- WELZER-LANG, Daniel, Le Talec, Jean-Yves, Tomolillo, Sylvie, *Un mouvement gay dans la lutte contre le sida : les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, [The Straight Mind and Other Essays, Boston, Beacon Press, 1992], Paris, Balland, 2001, coll. « Modernes ».
- ZWANG, Gérard, *Le sexe de la femme*, Montreuil, La Jeune Parque, 1967.

4. Ouvrages littéraires

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Folio/essais ».
- ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, 1974, coll. « Folio/essais ».
- BATAILLE, Georges, *Ma mère*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1966, coll. « 10/18 ».
- CAROLL, Lewis, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.
- CIORAN, Emil, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2011, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DELORME, Wendy, *Quatrième génération*, Paris, Grasset, 2007.
- DELORME, Wendy, *Insurrection ! En territoire sexuel*, Paris, Au Diable Vauvert, 2009.
- DELORME, Wendy, Fur, Gala, *In-soumises : contes cruels au féminin*, Paris, La Musardine, 2012.
- DELORME, Wendy, *La Mère la sainte et la putain (lettre à Swann)*, Paris, Au diable Vauvert, 2012.
- GAMBERRA, Alexandre, *Un Amour sans merci*, Milly-la-Forêt, Tabou Éditions, 2008, coll. « Vertiges rose ».
- GAMBERRA, Alexandre, *Esse*, Milly-la-Forêt, Tabou Éditions, 2011.
- L, Marie, *Confessée*, Castelnau le Nez, Éditions Climats, 1996.
- L, Marie, *Red Sofia Song*, Paris, Éditions Cartouche, 2010, coll. « Les Modernes ».
- LAMARCHE, Caroline, *La Chienne de Naha*, Paris, Gallimard, 2012.
- LAURENS, Camille, *Encore et jamais*, coll. Variations, Paris, Gallimard, 2013.
- LUNCH, Lydia, *Paradoxia, journal d'une prédatrice*, [Paradoxia: A Predator's Diary, Creation Books, 1999], Paris, Le Serpent à plumes, 1999, coll. « Motifs ».
- LUNCH, Lydia, *Déséquilibres synthétiques*, [Will Work for Drugs, Akashic, 2009], Paris, Au Diable Vauvert, 2010.

- MORIN, Edgar, *L'Homme et la Mort*, [1951], Paris, Seuil, 1970.
- NIN, Anaïs, *Vénus Erotica*, [*Delta of Venus Erotica*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977], Paris, Stock, coll. « Le livre de poche ».
- RÉAL, Grisélidis, *Le noir est une couleur*, [Paris, Balland, 1974], Paris, Gallimard, 2007.
- RÉAL, Grisélidis, *La Passe imaginaire*, [Vevey, Éditions de l'Aire, 1992], Paris, Verticales, 2006.
- ROCHE, Charlotte, *Zones Humides*, [Cologne, Allemagne, éd. Dumont, 2008] Paris, Anabet, 2009.
- TRINH THI, Coralie, *La Voie humide*, Paris, Au Diable Vauvert, 2007.
- WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, 1992.
- WITTIG, Monique, *Les guérillères*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969.

5. Écrits d'artistes

- FABRE, Jan, Di Pietrantonio, Giacinto, *Homo Faber, Drawings, Performances, Photoworks, Films, Sculptures and Installation*, Belgium, 2006, Angelos, Giacinto di Pietrantonio, Jan Fabre et Mercatorfonds.
- FABRE, Jan, *Le Temps emprunté*, Arles, 2007, Acte Sud,
- FUSCO, Coco, *Petit manuel de torture à l'usage des femmes-soldats*, [*A field Guide for female interrogators*, New York, Seven Stories Press, 2008], Paris, les Prairies Ordinaires, 2008, coll. « Penser/croiser ».
- GARCIA, Rodrigo, *Vous êtes tous des fils de pute*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002.
- GARCIA, Rodrigo, *Jardinage humain (49 fragments 3listes 18 dessins)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2003.
- GARCIA, Rodrigo, *L'Histoire de Ronald le clown de chez Mc Donald's / J'ai acheté une pelle à Ikea pour creuser ma tombe*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2003.
- JODOROWSKY, Alexandro, *Manuel de psychomagie*, Paris, Albin Michel, 2009.
- LEFRANC, Bérangère, *Un voile. Un certain moi de Juin, Journal*, Paris, Michalon Éditions, 2009.

-MARCIL, Erwan, *Bérurier noir, Conte cruel de la jeunesse*, Rosières en Hay, Camion Blanc, 1997.

-MÜEHL, Otto, *Sortir du boubier*, Paris, Les Presses du réel, 2001.

-NEBREDÀ, David, *Sur la Révélation*, Éditions Léo Scheer, 2006.

-TORRES, Diana J., *Pornoterrorisme*, [*Pornoterrorismo*, Txalaparta, 2010], Pays Basque, Gatuzain, 2012.

6. Colloques

-BÉRANGER, Élisabeth, Castro Ginette et Paoli Marie-Lise, *Femme et nature*, acte du colloque de 1996, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997.

-DEVÉSA Jean-Michel, *Plaisir, Souffrance et Sublimation*, Bordeaux, Pleine Page éditeur, 2007.

-MANUEL Didier, *La Figure du monstre, Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, Coll. « Épistémologie du corps ».

7. Catalogues d'exposition

-Ana Mendieta, Saint-Jacques de Compostelle, Centro Galego de Arte Contemporane, 1996.

-Paul McCarthy, New Museum of Contemporary Art, New York, 2000.

-Annette Messager, *Hors-Jeu*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Actes Sud, 2001.

-Paul McCarthy, *Pinocchio*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

-Paul McCarthy- *Videos and photographs*, Allemagne, Kunstverein in Hamburg, 2002.

-Matthew Barney, *The Cremaster Cycle*, Paris, Les Musées de la ville de Paris, 2002, coll. « Beaux Arts Magazine ».

-Jan Fabre au Louvre, *L'Ange de la métamorphose*, Musée du Louvre, Paris, Gallimard, 2008.

-Jan Fabre, *From the Cellar to the Attic – From the Feet to the brain*, Allemagne, 2008, Kunsthaus Bregenz, Jan Fabre.

-Joël Peter Witkin, *Enfer ou ciel*, Bibliothèque Nationale de France, Éditions de la Martinière 2012.

-*The Weak Sex. How Art Pictures the New male*, Kunst Museum Bern, 2014.

8. Revues et périodiques

-Nouvelle Revue de psychanalyse : *Destins du cannibalisme*, dirigée par Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, n°6 Automne 1972.

-Performance, livraison 13, vol. 4, n° 1, printemps 1981.

-Art Press Hors série, *X-ELLES, Le sexe par les femmes*, Mai 2004.

-*Sexes, images-pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Beaux arts SAS, 2004.

-Art Press, n°352, Janvier 2009.

-Causette, n° 5, novembre/décembre 2009.

-Causette, n° 20, Février 2011.

-Sciences Humaines, n° 214, « L'Ère du Post-féminisme », avril 2010.

-Philosophie Magazine, Mensuel n° 63, Octobre 2012.

-GRÜ six ans de transthéâtre, Mouvement, Suisse, éd. A•Type, juin 2012.

-Hors-série Le point : Les Maîtres penseurs, « Le mystère Carl Jung », Numéro 13, Janvier 2013.

-Magazine Littéraire, Mensuel n°541, Mars 2014.

-Quasimodo n° 5 (« Art à contre-corps »), printemps 1998, Montpellier, Texte disponible sur <http://www.revue-quasimodo.org>

-Quasimodo n° 7 (« Modifications corporelles »), printemps 2003, Montpellier, Texte disponible sur <http://www.revue-quasimodo.org>

-*Queer Ultra Violence : Bash Back ! Anthology*, Etats-Unis, Ardent Press, 2011, traduction de certains extraits par Lip Stitchiz, Snappy Bitch et Tranny Doggy, URL: http://infokiosques.net/lire.php?id_article=1021

9. Articles

-ANDRIEU, Bernard pour Libération, article « Il faudra vous habituez à nos corps métis, hybrides... », publié le 20 novembre 2013, visible sur www.libération.fr

-BAILLARGEON, Mercedes, « Entre le péril et l'affirmation de soi : un jeu dangereux. L'abject dans *Baise-moi* de Virginie Despentes », article de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2007, URL : <http://oic.uqam.ca/fr>

-BERTRAND, Régis, « La Nudité entre culture, religion et société », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 20 Décembre 2012. URL : <http://rives.revues.org/2283>

-BORGHI, Rachèle, « Post-Porn », article publié en Mars 2013, URL: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>

-DEL AGUILA, Ursula, « Judith Butler et Béatriz Preciado en entretien », article pour *Têtu*, publié le 13 Aout 2009, <http://www.tetu.com>

-DEL AGUILA, Ursula, « *Mutantes* de Virginie Despentes ce soir sur PINK TV », article pour *Têtu*, publié le vendredi 11 Décembre 2009, www.tetu.com.

-DESPENTES, Virginie, Article « Virginie Despentes répond à Lionel Jospin et aux anti-mariage pour tous » sur www.tetu.com

-DEVÉSA, Jean-Michel, « La pornographie et ses industries : un univers fantasmatique "marchandisé" ? », STIGMA, Art, littérature et langage du corps, 2008, URL : <http://stigma.site.free.fr/?p=247>

-GASNIER, Julie, « Les nouvelles adaptations de contes de fée sont-elles vraiment féministes ? », publié le 7 Avril 2013 sur le site « Le cinéma est politique », URL : <http://www.lecinemaestpolitique.fr/les-nouvelles-adaptations-des-contes-de-fees-sont-elles-vraiment-feministes/>

-GIRARD, Quentin, « Le S.M rentre dans l'art », publié le 6 Mai 2013, Libération Next, « Sexe et genre », URL : http://next.libération.fr/sexe/2013/05/06/le-sm-rentre-dans-l-art_901295

-HUFFMAN, Richard, « Interview with Director Bruce LaBruce », URL : <http://www.baader-meinhof.com/interview-with-director-bruce-labruce/>

-HUSSON, A.C, « Arguments anti-féministes (2) "Tu es trop agressive, cela nuit à ton message" », sur le blog *Genre !*, mis en ligne le 26/08/2013, <http://cafaitgenre.org/2013/08/26/arguments-anti-feministes-2-tu-es-trop-agressive-cela-nuit-a-ton-message/>

-LOUAR, Nadia, « Version femmes plurielles : relire *Baise-moi* de Virginie Despentes », *Palimpsestes*, n° 22 : *Traduire le genre : femmes en traduction*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, URL: <http://palimpsestes.revues.org/191>
DOI : 10.4000/palimpsestes.191

-MERTEUIL, Morgane, « Réflexion d'une pute anti-clients, hétérophobe et misandre », article publié le 24 Aout 2013 sur le blog « Langues de putes », URL : <http://languesdeputes.wordpress.com/2013/08/24/reflexions-dune-pute-anti-clients-heterophobe-et-misandre/>

-MCAALISTER, Sally, « A.J Dirtystein et la performance post-érotique », posté le 26 Novembre 2013, URL : <http://thenerdyvirginias.com/wordpress/?p=3290>

-PELEN, Jean-Noël, « Le Mythe de la femme sauvage, Autour du livre de Clarissa Pinkola Estés : *Femmes qui courent avec les loups* », Texte intégral en libre accès disponible depuis le 29 décembre 2008 sur *Rives Méditerranéennes*: <http://rives.revues.org/554>

-PIQC, Françoise, « Féminisme et for intérieur », URL : http://www.upicardie.fr/labo/curapp/revues/root/35/francoise_picq.pdf_4a081f5cb27e9/francoise_picq.pdf

-PRÉCIADO Béatrice « Déclarer la grève des utérus », *Libération*, publié le 17 Janvier 2014, URL : http://www.liberation.fr/societe/2014/01/17/declarer-la-greve-des-uterus_973661

-PRÉCIADO Béatrice, « Homosexualité, Transsexualité: nous sommes partout », http://www.liberation.fr/debats/2014/02/14/nous-sommes-partout_980296

-RICHARD Philippe, entretien avec Lydia Lunch sur le site *Ouest France*, publié le 7 Octobre 2007, en ligne, URL : <http://alouestduson.blogs.ouest-france.fr/archive/2011/10/07/lydia-lunch-sonique-sexy-forte.html>

-RIGOUSTE, Paul, « Méchants et Méchantes chez Disney (1) : femmes fortes », publié le 15 Juillet 2012 sur le site « Le cinéma est politique », URL : <http://www.lecinemaestpolitique.fr/mechants-et-mechantes-chez-disney-1-femmes-fortes/>

-RIGOUSTE, Paul, « Méchants et Méchantes chez Disney (2) : hommes faibles », publié le 15 Juillet 2012 sur le site « Le cinéma est politique », URL : <http://www.lecinemaestpolitique.fr/mechants-et-mechantes-chez-disney-2-hommes-faibles/>

-SAUZON Virginie, « La déviance en réseau : Grisélidis Réal, Virginie Despentes et le féminisme pragmatique », *TRANS-*, publié le 24 juin 2012, URL : <http://trans.revues.org/550>

-SCHAEFFER, Jacqueline, « Le Fil rouge du sang de la femme », URL : www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2005-4-page-39.html

10. Films documentaires

- Prostitution*, réalisé par Jean-François Davy, Juin 1976, 103 mn.
- Océaniques : Carl Gustav Jung, 1875...1961*, Entretien de Jung avec John Freeman, BBC Production, 1988, 54 mn.
- Sick: The Life & Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, réalisé et produit par Kirby Dick, 1997, 90 mn.
- Un siècle d'écrivains*, réalisé par Bernard Jourdain, France 3, 1999, 49 mn.
- Brûlées vives : celles qu'on disaient sorcières*, réalisé par Jan Peter et Yury Winterberg, Arte, 2003, 59 mn.
- Le bal des chattes sauvages*, Cobra Film AG, 2005, 186mn.
- La terreur Transsexuelle*, réalisé par Yönetmen Yardimcisi et Boysan Yakar, Centre du film Alan et l'université du Bosphore, Octobre 2005, 18mn.
- Nous n'irons plus au bois*, réalisé par José Dayan, Passionfilms et Neria Productions, 2007, 184 mn.
- Louise de ville : Portrait d'une bad girl*, réalisé par Chriss Lagg, Push Production, Juin 2011, 48 mn.
- Mon sexe n'est pas mon genre*, réalisé par Valérie Mitteaux, Chaz Productions et Arte France, 2011, 60 mn.
- Mutantes*, realise par Virginie Despentès, Blaq out, 2010, 90 mn.
- Too much pussy, feminist sluts, a queer X show*, réalisé par Émilie Jouvét, Womart Productions et la Seine Productions, 2011, 80 mn.
- Bambi*, réalisé par Sébastien Lifshitz, Canal+, 2013, 58 mn.

11. Sites internet

- Abramovic Marina : <http://www.mai-hudson.org/>
- Athey Ron : <http://www.ronathey.com/>

- Beatty Maria : <http://www.k-films.fr/video/sexualite/beatty.html>
- Dirtystein A.J: <http://www.ajdirtystein.com/>
- Balerdi Claire: <http://clairebalerdi.tumblr.com/>
- Barney Matthew : <http://www.cremaster.net/>
- Devésa Jean-Michel : <http://jmdevesa.over-blog.com/>
- Draama Poussy: <http://of-course-i-want.net/>
- Carmen Blaix: <http://carmenblaix.com/>
- Giard Agnès: <http://sexes.blogs.liberation.fr/>
- Jouvet Émilie: <http://www.emiliejouvet.com/>
- Kinder-K: <http://kinder-k.jimdo.com/>
- Lakolak Karl: <http://www.lakolak.info/>
- Les Soeurs de la Perpétuelle Indulgence: <http://www.couventdepaname.org/>
- Sarah Maple: <http://www.sarahmaple.com/>
- Lunch Lydia: <http://www.lydia-lunch-official.com/>
- Fabre Jan: <http://janfabre.be/>
- Sherman Cindy: <http://www.cindysherman.com/>

-Sprinkle Annie: <http://anniesprinkle.org/>

-STRASS: <http://www.strass-syndicat.org/>